النقد الأدبي

فن القصة

تأليف
الدكتور محمد يوسف نجم
الأستاذ المساعد للأدب العربي في جامعة بيروت الأميركية

دار بيروت
للطباعة والنشر

فن القصة

تأليف

الدكتور محمد يوسف نجم

الأستاذ المساعد للأدب العربي في جامعة بيروت الأميركية

دار بيروت

للطباعة والنشر

بيروت ١٩٥٥

مقدمة

الذي دعاني الى وضع هذا الكتاب ، هو ما لاحظته ، اثناء اضطلاعي بتدريس الادب العربي الحديث ، من حاجة طلابنا الى مرجع عربي سهل التناول ، يعتمدون عليه في دراسة فن القصة ، وتفهم اساليبها واصولها . فالكتب التي تعرضت لهذا الفن في لغتنا ، قليلة ، بل نادرة . واكثرها لا يحيط بهذا الموضوع من جميع اطرافه ، بل يقتصر على تجلية بعض عناصره. وكذلك الشأن في اكثر الكتب الاوروبية ، التي تتوفر في مكتباتنا العامة ، والتي يستطيع الطالب الرجوع اليها ، كلما دعته الحاجة الى ذلك . فهي في الاكثر تفترض في القارىء ثقافة نقدية ، ليس من الطبيعي ان تتوفر لطلابنا ، في مرحلتهم الدراسية هذه ، ولهذا يعييهم الرجوع اليها . وهم ان حُملوا على دراستها حملًا ، فلن يخرجوا منها الا بثمرة فجة هزيلة . اضف الى ذلك ، ان بعضها يمثل مدرسة نقدية خاصة ، ولذا يعني بتطبيق نظرياتها على فن القصة . ومثل هذه الكتب ، لا تخلو من التحيز والتعصب في اكثر الاحيان ، وهي اصلح لطلاب الاختصاص ، منها لطلاب الثقافة الادبية العامة . بقي نوع ثالث من هذه الكتب ، هو كتب التاريخ الادبي . وهي تتعرض لتطور القصة ، في لغة من اللغات ، بوجه عام شامل .

ومن الطبيعي ان يضلّ القارىء سبيله فيها ، لان فهمها يحتاج الى قدرة على الاستنتاج اولاً، والى مطالعات واسعة في الادب القصصي ثانياً .

هذه الاسباب ، وكثير غيرها ، دعتني الى ان اضطلع بتأليف هذا الكتاب ، لابسط فيه اهم ما يحتاج اليه الناقد والقارىء والمتذوق ، في فهم القصة وتحليلها . وقد اعتمدت على كثير من المراجع الاوروبية والعربية ، كما افدت من دراساتي السابقة في هذا الموضوع ، ومن خبرتي في تدريسه .

وقد تعمدت الاستشهاد ببعض القصص المعروفة في الآداب الغربية ، والتي ترجم اكثرها الى لغتنا، وببعض القصص العربية المألوفة، وذلك ليتمكن القارىء من مراجعة قراءاته على ضوء ما جاء في هذا الكتاب ، فيستكمل منها ما فاته ، ويكوّن رأياً نقدياً عن تلك القصص التي اتفق له ان قرأها .

وتيسيراً للمنفعة، تجنبت الخوض في تفاصيل النظريات النقدية والجمالية ، حتى لا يختلط الامر على القارىء ، والحقت الكتاب ببعض المراجع القيمة ، التي اعتمدت عليها في هذه الدراسة ، وذلك ليتمكن القارىء من مراجعتها والافادة مما جاء فيها من تفاصيل. كما افرغت اسماء الكتّاب وعناوين القصص ، في اصلها، في فهرس شامل ، حتى يسهل على القارىء مراجعتها والتعرف اليها في لغاتها .

بيروت في نيسان ١٩٥٥ — **محمد يوسف نجم**

الباب الاول

القِصَّة وَالقَارِئ

(عملية التذوّق)

تمهيد

ما هي القصة

القصة مجموعة من الاحداث يرويها الكاتب ، وتختلف عن المسرحية ، في ان هذه يمثلها الممثلون على خشبة المسرح . وهي تتناول حادثة او عدة حوادث ، تتعلق بشخصيات انسانية مختلفة ، تتباين اساليب عيشها وتصرفها في الحياة ، على غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الارض. ويكون نصيبها في القصة متفاوتاً من حيث التأثر والتأثير .

ومهمة القاص تنحصر في نقل القارىء الى حياة القصة ، بحيث يتيح له الاندماج التام في حوادثها ، ويحمله على الاعتراف بصدق التفاعل الذي يحدث بين الشخصيات والحوادث . وهذا امر يتيسر له ، اذا استطاع ان يصور الشخصيات في حياتها الطبيعية الخاصة .

والقصة حوادث يخترعها الخيـال ، وهي بهذا لا تعرض لنا الواقع ، كما تعرضه كتب التاريخ والسير ، وانما تبسط امامنـا صورة مموهة منه . ولا يُفرض في الكاتب ، الذي يتجه اتجـاهاً واقعياً في كتابته ، ان يعرض علينا من الحوادث مـا سبق وقوعه فعلًا ، او ما ثبتت صحته بالوثائق والمستندات ، ولا من الشخصيات ما له ذكر في سجل المواليد والوفيات ، ولكن عليه ان يقنعنـا بامكان حدوث مثل هذه الحوادث ، ووجود مثل هذه الشخصيات ، في الحياة التي نحياها ونعرفها .

وهـذه الصورة المموهة من الواقع ، هي الاساس الذي يرتكز عليه فن القاصّ ، وتنصبُّ عليه جهوده . ولعله ان وفق الى ذلك ، مستطيع ان ينفخ الروح في بعض الشخصيات ، التي قد تخلد في الاذهان اكثر مما تخلد بعض شخصيات التاريخ .

والنثر هو الوسيلة التي يصطنعها الكاتب لهذه الغاية ، اذ ان الشعر – بمـا يحويه من العواطف المتأججة ، والخيـال الجامح ، والموسيقى الخارجية ، وغير ذلك مما يرتكز عليه – لا يصلح لان يعبر تعبيراً صادقـاً دقيقـاً عن تسلسل الحوادث وتطور الشخصيات ونموها ، في تلك الحياة ، التي يجب ان تكون صورة مموهة من الواقع .

وللكاتب ان يعتمد على مبدإ الانتخاب ، لكي يستطيع ان يرسم هذه الصورة المطلوبة . فالقارىء لا يهمه ان يعرف حيـاة الشخصية بدقائقها وتفاصيلها ، بعظيمها وتافهها ، بقدر ما يهمه ان

يراها حية ، قائمة امامه ، تتحرك في حياتها الخاصة ، التي يلذّ له ان يلاحظها ويختبرها بنفسه . والحقائق الانسانية العامة ، هي المادة الخام ، التي تتناولها يد القاص الصناع بالنخل والانتخاب والتنسيق ، حتى تخرج منها بتلك الشخصية الانسانية النابضة بالحياة ، والتي تتفاعل مع الحوادث تفاعلًا طبيعياً صادقاً .

ولعلنا نجلّ القاصّ ونقدر جهده ، عندما نحس بأنه يساعدنا على اجتلاء بعض النواحي المجهولة، والانبعاثات الغامضة في حياتنا. ولا يتاح للقاص ان يرسم لنا تلك الصورة الواقعية ، اذا عمد الى تسجيل كل ما تقع عليه عينه من وقائع الحياة، أو كل ما يتذكره منها . ولكنه يتمكن من ذلك ، اذا اطلق خياله ، باحثاً عن الاسباب والنتائج ، منقباً عن الافعال وما يتوقع لها من ردود واصداء . فاذا رجعنا الى قصة « الكبرياء والهوى » ، لجين اوستن، وجدنا ان الكاتبة اختارت من افكار (اليزابث بنيت) وتجاربها ، ما يعينها على تصوير ذلك الصراع الذي حدث بين هواها و كبرياء (دارسي) ، وعندما تتبعت الكاتبة صور هذا الصراع، منذ اليوم الذي جاء فيه دارسي الى (نذرفيلد) ، الى يوم اقترانه باليزابث ، استطاعت ان تقدم لنا صورة دقيقة من الحياة ، تتحرك فيها شخصيات انسانية نابضة .

وعملية التبسيط والاختيار، ورسم النموذج الحي، والكشف عن الاسباب التي ادت الى هذه النتائج ، او النتائج التي تولدت عن تلك الاسباب ، هي اهم ما يوجه الكاتب اليه عنايته .

ويستطيع القارىء ان يهتدي الى الطريقة التي سار عليها الكاتب، في كل ذلك ، اذا سأل نفسه ، عقب قراءة القصة ، هذين السؤالين :

١ – ما هو العنصر السائد في القصة ؟

٢ – كيف نسّق القاص مادته ورتبها، بحيث يجعل تطور القصة واضحاً ممتعاً ؟

الفصل الاول

العنصر السائد في القصة

١

ان اهم سؤال ، يطرحه القارىء على نفسه ، بعد قراءة القصة هو: هل تركت في النفس اثراً لا يُنسى ، وهل هذا الاثر الذي تركته – ان كانت قد فعلت ذلك – ناتـج عن سلسلة من الحوادث ، او عن شخصية من الشخصيات ، او عن فكرة من الفكر ، او عن صورة لمجتمع في فترة معينة ، او لجماعة من الجماعات ؟

هذا الاثر هو العنصر السائد في القصة ، وهو الطاقة المحركة فيها ، او الحرارة التي تفرق بين الموت والحياة . ولا يمكننا تحديد هذا الاثر بدقة ، كما لا يمكننا تخمين سبب الحياة او جرثومتها الاولى . ولكن الدارس يستطيع ان يرصد مظاهر

هذه الحيـاة ، فيميز بين الشجرة المترعرعة الناضرة ، والشجرة الذابلة الجـافة . والقاص خـالق مبدع ، تزدحم الحوادث والشخصيـات والافكار والاحلام في رأسه ، ولا يسعه الا ان ينفخ فيها الروح ، لتتحدث بنعمة الحياة .

وسيادة عنصر ما في القصة ، تظهر للقارىء في شكل من الاشكال التالية ، وهي : سيادة الحوادث ، وسيادة الشخصية ، وسيادة البيئة او الجو ، وسيـادة الفكرة . ولا بد من ان يخرج القارىء ، من القصة النـاجحة ، وقد غلب على نفسه عنصر من هذه العنـاصر . امـا اذا خرج منهـا بمزيج مختلط من الحوادث والشخصيات والافكار ، فمعنى ذلك ان الكاتب اخفق في ابراز احد هذه العناصر ، وفي تغليبه على غيره . ولكنه اذا احس بانه خرج من القصة ، وهو يتذكر شيئـاً ملك عليه نفسه من جميع جوانبها ، واستأثر باحساسه وتفكيره ، واسر لبّه ، وشغل جوّ القصة العام، وانتظم حوادثها وشخصياتها ومشاهدها، فمعنى ذلك ان القاص استطاع ان يرسم لنا صورة من الواقع ، ابرزها بما له من قدرة على التعبير المصور المحكم ، واختـار خطوطها والوانها ، من زحمة الحوادث والشخصيات، التي تعرضها علينا الحياة الانسانية التي تحيط بنا .

٢

ولعل « الحادثة » هي اوضح هذه العناصر ، واكثرها شيوعاً في القصص ، ويستقطب انتباه القارىء، في مثل هذا النوع من القصص ، حول الوقائع . وهو يتابع القراءة في لذة وشغف، لينسى نفسه في زحمة الحوادث التي تعرض عليه . ولهذا يتوقع من الكاتب ، ان يقدم له سلسلة من الحوادث الغامضة ، والمغامرات والمخاطرات . وهذه القصص عادة ، تكون قصيرة العمر ، لا تتسم بميسم الخلود . الا ان بعضها احتفظ بسحره وتأثيره على مر السنين .

فقصة « دراكيولا » لبرام ستوكر لا تفنى متعتها من نفوس القراء ، جيلًا بعد جيل . وهي تدور حول خرافة « ماص الدماء » ، ذلك المخلوق المخيف ، الذي قضي عليه بالموت ، ولكنه لا يستطيع ان يموت ، والذي يمتص دم الفريسة التي يوقعها سوء طالعها بين يديه . وهذه الخرافة ، اذا عرضت اليوم على محك العلم ، او اذا محصها العقل الحديث ، لا بد من ان تذهب هباء منثوراً . ولكن القراء ما يزالون حين يقرأونها ، يشعرون بان ريقهم قد جف، وان شعرهم قد قفّ ، وان رعدة الرعب الشديد تهز ابدانهم هزاً عنيفاً ، ولا سيما حين تطرق مسامعهم قهقهات الكونت دراكيولا الساخرة .

وقصة « مونت كريستو » تدخل الى نفس القارىء من باب واحد ، وتستأثر بلبه ، بتلك الحوادث المشوقة التي تبدأ بهرب (دانتز) من السجن ، ومحاولته الدائمة للانتقام . هذا بينما نرى ان شخصياتها دمى خشبية تحركها يد المؤلف . ومونت كريستو نفسه ، لا يخفق قلبه خفقة انسان حي ، والبلاد التي تعيش فيها الشخصيات ، اقرب الى الاجواء الخيالية منها الى فرنسا . وفكرة الانتقام التي تحرك الشخصيات وتولد الحوادث ، فكرة كريهة مقيتة. ولكن ، على الرغم من هذا كله ، يخرج القارىء من القصة ، وقد تملكه شعور قوي عنيف، ليس من السهل ان ينساه . وكذلك قل عن قصة « الفرسان الثلاثة » ، لدوماس ، وما فيها من حياة الفروسية ، ومن المؤامرات التي تحاك في الظلام ، بين انصار لويس الثالث عشر ، والكاردينال الماكر ريشليو . وهي بهذا ستظل آية من آيات هذا النوع من القصص .

ولكي يحقق الكاتب السيطرة والبروز للحادثة ، يعمد الى طريقة سهلة مبسطة . فهو يرسم المشاهد ، ويصف المواقع التي تدور فيها الاحداث ، بحيث تصبح وكأنها ستارة من ستائر المسرح الخلفية ، كل فائدتها انها تقدم للمشاهد او القارىء صورة ملمومة الاطراف ، ضيقة النطاق ، يسهل ادراكها واستيعابها من اول نظرة . وهذه الصورة السريعة الموجزة ، تلخص للقارىء المحيط الذي تتحرك فيه الحوادث ، وتتقلب

بين ربوعه الاحداث. وبهذا يتقي الكاتب توزيع انتباه القارىء، وتشتيت خياله ، بقراءة الاوصاف المسهبة ، ومشاهدة اللوحات الواسعة الزاخرة ، ويتيح له ان يركز اهتمامه على تكديس الاحداث ، وتفريقها على الصورة العامة .

وفي هذا النوع من القصص، لا يأبه الكاتب لتصوير البيئة ، ورسم الشخصيات، وتمثيل الفكرة، بطريقة واقعية حقيقية. وكل ما يعنيه من هذا الامر ، ان يقدم للقارىء سلسلة من المواقف الحرجة ، والاحداث المثيرة ، والعواطف المتأججة ، التي يأخذ بعضها برقاب بعض، وتؤدي في النهاية الى خلق الاثر المطلوب.

وهذا لا يعني البتة ، ان قصصاً كهذه لا تصلح الا لطبقة خاصة من القراء ، ولا تحوي من المتعة الفنية ، ما يحويه غيرها من انواع القصص . الا ان نقاد القصة ، عبر العصور ، اجمعوا على ان مستوى هذه القصة ، ينخفض عن مستوى غيرها من انواع القصص الاخرى ، كتلك التي تكون السيادة فيها للشخصية الانسانية مثلاً . كما انهم يرون ان القدرة على اختراع الحوادث ، وتلفيق المواقف ، لا تقاس الى القدرة على استبطان الشخصية الانسانية ، والتعمق الى ابعد قراراتها . وهم يُعنون بتقصي الاسباب التي تدفع بعض الناس الى السير في حياتهم على خطة معينة مرسومة . وقد اشارت جورج اليوت ، في كتابها « صفحات من مذكرات » « Leaves from a Note Book » الى مثل هذا المعنى ، حين قالت :

«ما دامت الغاية هي امتاع القارىء، فانه يترتب على ذلك، ان يكون هنالك عدة طرق تيسر للكاتب بلوغ هذه الغـاية . ودليل ذلك اننا نستمتع بالقصص التي تقدمها لنا الحياة، بأساليبها المتبـاينة . ولعل الدافع الذي يستحثنا الى البحث عن تاريخ انسان ما ، او التنبؤ بمستقبله ، هو ما نشاهده منه في بعـض الحالات ، من التصرفات الشاذة ، او الميول العـاطفية ، او الاعمال المضحكة . وهكذا نتتبعه بالبحث والاستعلام ، او نرصد الفرص التي تتيح لنا ان نعرف شيئاً جديداً عنه ... »

٣

وقد عني ترجنيف بذلك التغير المستمر في الحياة الروسية ، وكان يرى نتائج هذا التغير ماثلة امامه ، ولكنه كان لا يأبـه لها ، ولا يلقي اليها بالاً . اذ انه كان دائم البحث عن الاسباب التي تؤدي الى مثل هذا التغير، وعن اتصالها بحياة الروس العقلية والروحية . وقد احسّ بان هنالك افكاراً جديدة تقتحم هـذه البيئة ، ولاحظ ان عقلية حديثة اخذت تشق طريقها للسيطرة والتأثير ، ولمس ذلك الصراع الخفي المستمر بـين الجيل القديم والجيل الجديد ؛ وقد كان من اليسير عليه ان يدوّن ملاحظاته هذه في مقـالات ادبية ، ولكنه ، كقاص ، آثر ان يطلق لخياله العنان ، وان يمثل هذه الملاحظات والافكار ، بشخصيات تتفاعل مع الاحداث في بيئـة معينة . وقد اراد لقرائه ان

يشاهدوا بزاروف النهلستي ، وان يتفهموا آراءه كما يشاهده هو ويفهمه . وقد استطـــاع ان يستغل جميع الاحداث والوقائع ليجعلهـــا تلقي ضوءاً باهراً على عقلية البطل . كما كان يقلبه في مختلف الظروف والاحوال ، ليكشف عن الفرق الجوهري ، الذي يميزه عن صديقـه الصغير وعن باقـل الارستقراطي العنيد ، وعن ابويه. وفتح المجال امامه كي يتوسع في شرح افكاره وتوضيحهـــا . وهكذا استطاع ان يصطنـع الحوادث والمشاهد ، ليبرز شخصية بازاروف قوية واضحـة ، وبهذا كانت الشخصية الانسانية هي العنصر السائد في قصـة « الآباء والبنون » التي تعد من اعظم قصص الشخصيـــات في القرن التاسع عشر .

وقد يبدو في بعض القصص ان الشخصية تبرز وتسيطر على الحوادث ، بما لها من قوة وجاذبية، ولكن عندما نتفحص القصة جيداً ، نجد ان الكاتب لا يكتفي بذلك، بل يعمد الى وسائل فنية اخرى ، ليوفر لها هذه السيادة .

وتعتبر قصة « الفورسايت ساجا » لجولزورذي ، من اوضح الامثلة على القصة التي تطغى فيها شخصية واحدة، طغياناً عظيماً ، على ما حولها من الشخصيات الاخرى، وعلى الحوادث والمشاهد والافكار. وكذلك تظهر الشخصية قوية طاغية في قصة «صورة سيدة » ، للكاتب الاميركي هنري جيمس . وقد ادرك الكاتب سر المهنة ، واستطاع ان يسخِّر كل ما في حوزته من الوسائل ،

بحذق وبراعة ، حتى جعل القارىء يحس بوجود الشخصية ايمـــا احساس .

والقارىء يلمس اثر سيادة الشخصية ، بصور مختلفة. فكثيراً ما تكون الشخصية هي العنصر الاهم في القصة ، وبهـذا تكون المحور الذي تدور حوله ، وكل ما يحدث في القصة من احداث، لا بد من ان يمسها من قريب او من بعيد ، ويؤثر في تلوينهـا بالوان جديدة، ويلقي اضواء كاشفة على مكامن اسرارها، واعماق اغوارها. وهذا ما فعله هاولز في قصته «ظهور سيلاس لابهام».

وفي بعض الاحيان ، يؤخر الكاتب نقطـة الانطلاق في القصة ، فلا يدلي الى القارىء بشيء عنها ، حتى تبرز الشخصية ، وتحسر بيدها اللثام عن الحوادث ، وتبدأ في تشقيقها الواحـدة تلو الاخرى . وهذا ما فعله جيمس ، في قصته التي اشرنا اليها سابقاً ، وما فعلته جين اوستن ، بطريقة اكثر وضوحـاً ، في « الكبرياء والهوى » .

وقد يلفت الكاتب النظر الى احدى شخصياته ، حين يعمد الى تحليلها بدقة ، مبيناً خصائصها ومميزاتها ، وواصفاً اخلاقهـــا وتصرفاتها ، لا يترك صغيرة ولا كبيرة الا ويحصيها ، حتى انه لا يدع للقارىء مجالاً للمشاركة الذهنية ، ويكتفي بان يفتح امامه مجال المشاركة الوجدانية . وهذا ما فعله فلوبير في «مدام بوفاري» . ويظهر من سياق القصة ، ان هذه الشخصية كانت مكتملة في ذهنـه ، ولم يبق عليه الا ان يعرضهـــا على محك

التجارب ، التي تجلو شخصيتها جلاء واضحاً دقيقاً .

وقد ظهرت هذه الطريقة ، في اسلوب طريف ، اذ حاول بعض الكتّاب ان يهملوا الحوادث في القصة ، وان يضيئوا الجوانب المعتمة ، من حياة الشخصية ، بذلك الفيض التلقائي ، من الافكار والاحلام ، التي تفرزها العقلية الانسانية ، والتي ندعوها عادة باحلام اليقظة ، وهذه الطريقة هي « طريقة تيار الوعي » ، التي عرف بها جيمس جويس ، وفرجينيا ولف ، وسنتحدث عنها في مكان آخر من هذا الكتاب .

٤

اما البيئة، التي قد تكون العنصر السائد في بعض القصص، فنعني بها مجموعة القوى والعوامل الثابتة ، والطارئة ، التي تحيط بالفرد وتؤثر في تصرفاته في الحياة وتوجهها وجهة معينة . وهذه القصص ، تعتمد على ما ظهر في القرن الماضي وفي اوائل هذا القرن ، من توكيد لاثر البيئة في تكييف الحياة الانسانية . فلم يبقَ الانسان سيد نفسه ، بل هو الحلقة الاخيرة من سلسلة طويلة ، من الاجداد والآباء ، وعضو في اسرة كبيرة متشعبة، وآلة تديرها يد ضخمة قوية ، هي يد الطبيعة او يد « القدر »، او يد المجتمع .

وخير ما يمثل هذا النوع ، قصص (اميل زولا) . فالعوامل

الاجتماعية التي تحيط بالانسان هي (الشخصيات) المؤثرة في القصة ، وما الرجال والنساء في ايديها ، الا دمى صماء بكماء ، تعبث بها ما شاء لهـــا العبث ، وتوجهها الوجهة التي ترضاها . وتلميذ زولا المخلص ثيودور دريزر يعتبر شخصيات قصته « مأساة أميركية » ، لعبة في يد عوامل الانحلال في الحياة الاميركية. وفي مثل هذه القصص ، تنطوي اعمال البطولة الفردية ، في لجة الظروف الاجتماعية المحيطة . ومصير البطل يتوقف على الصفات التي انحدرت اليه عن طريق الوراثة، وعلى التربية التي اتيحت له في شبابه، وبهذا يكون مصيره مقدراً محتوماً، يسير اليه بخطى وئيدة متثاقلة ، ولكنه لا شك بالغه في يوم من الايام ، مهما مُد له في حبل الامل. وهكذا ينضو الانسان كل قواه الفاعلة، ويلقي سلاحه امام هذه الجبرية التي لا مفر له منها .

ومن هذا القبيل ، تلك القصص التي تكون فيها «الطبيعة » هي العنصر الفعال . واكثر قصص توماس هاردي من هذا النوع ، اذ تصور لنا أمنا الارض ، وحضانتها لنا ، وسعينا في مناكبها ، مسوقين الى مصيرنا المظلم . وشخصيـــاته السعيدة — مثل دجوري في « عودة المواطن » وجبرييل اوك في «بعيداً عن زحمة الجماهير » — تبرهن لنا على انه لا يتيسر للانسان الحصول على السعادة ، ضالته المنشودة ، الا اذا استطاع ان يكيف نفسه تكييفاً هادئاً مسالماً وفقاً للظروف الطبيعية .

ومن هذا القبيل ايضاً تلك القصص التي تكون فيها حيـاة

الجماعة هي العنصر الفعال في توجيه تصرفات الافراد وتكييف حياتهم الخاصة ، وتلوين الحوادث التي تجري حولهم . ومحور قصة « الشارع الرئيسي » لسنكلير لويس ، هو روح المدينة الصغير جوفر بريري ، وكارول كانيكوت ، تحارب هذه المدينة ، وتناصبها العداء ، ولكن سرعان ما تخضعها المدينة ، وتردها اليها صاغرة ذليلة .

ولعل من الطريف ان نقارن بين « مدام بوفاري » و « الشارع الرئيسي» ، فكلتاهما تعالج مشكلة المرأة التي ملت حياة القرى ، او المدن الصغيرة ، ولذا فهي تسعى الى ان تهجرها الى بيئة جديدة ، تكون اغنى حياة واكثر امتاعاً . الا ان قصة فلوبير ، هي قصة (المرأة) ، اما قصة لويس ، فهي قصة (المدينة) .

وفي ايامنا هذه، نجد انالحياة العامة تزحف رويداً رويداً، لتبتلع شخصية الفرد وتطويها في لجتها ، ويظهر هذا في القصة العصرية ، وفي كثير من القصص التاريخية ، التي اتجه الكتّاب الى تأليفها ، على ضوء هذه النظرة الجديدة ، وهم لذلك يبرزون اثر المجتمع، ويقللون من اهمية الفرد، في تطوير الحياة الانسانية، وتغيير وجه الارض .

وقد وفق الكاتب المبدع ، نجيب محفوظ ، الى الجمع بين اثر البيئة الثابتة والبيئة الطارئة في قصته « زقاق المدق » ، فصور لنا حياة الزقاق واهله ، ثم عرض لاثر الحرب العالمية

الثانية ، في تغيير حياة سكان الزقاق . فالحرب مكنت صبي المقهى من الذهاب الى السينما، واجلت شاعر الربابة عن مركزه الممتاز، لان صاحب المقهى استطاع ان يشتري (راديو)، يسلي به الزبائن . وعباس الحلو صاحب صالون الحلاقة ، يودع الزقاق وعتمته ، ويذهب الى الاسماعيلية، ليعمل عند الجيش البريطاني، ليعود موسراً ويتزوج فتاة الزقاق ، حميدة . اما الفتاة ، فقد اغواها احد تجار الرقيق ، ونقلها من القاهرة القديمة الى القاهرة الجديدة – وهي خطوة فنية وعملية هائلة، تمثل ثورة هذه الطبقة على مثلها ، وانقلاب حياتها رأساً على عقب ، بسبب الحرب – لتصبح (ارتيست حرب) . اما مقتل عباس الحلو ، فهو جماع ما في الامر ، وخلاصة الفكرة التي اراد الكاتب التعبير عنها في القصة ، فهو يمثل اثر تغيير البيئة الثابتة على اصحابها ، ويمثل من ناحية اخرى ، تهور الطبقة البرجوازية الصغيرة ، ومحاولتها للصعود ، طفرة واحدة ، دون ان تعد للامر عدته . ويمثل اخيراً اثر الحرب في حياة هذه الطبقة وهذا الاثر لم يقتصر على المسائل الجزئية ، كما هو الامر في ذهاب صبي المقهى الى السينما ، وجلاء شاعر الربابة عن المقهى ، بل تعداها الى تهديد الانسان ، الهانىء المطمئن ، الآمن في سربه ، والاطاحة بمثله ومواضعاته الاخلاقية ، بل بحياته نفسها .

٥

وهناك اخيراً، ذلك النوع من القصص، الذي تكون السيادة فيه لفكرة من الافكار ، تطفو على سطح الحوادث ، وتحجب البيئة والشخصيات خلفها . وكثيراً ما تكون الغاية الاولى لقصص كهذه ، اصلاح المجتمع ، او السخرية من بعض النقائص الاجتماعية ، او استهجان بعض الافكار الطارئة. والكاتب يعمد الى تجسيم بعض المعايب ، ويظهرها مع الفضائل جنباً الى جنب، حتى تقدم للقارىء مثلاً محسوساً يستطيع ان يضع اصبعه عليه ، ويميز خبيثه من طيبه ، بسهولة لا تتاح له ، لو ظلت هذه المثل افكاراً مجردة خالية من كل حياة .

والكتّاب دائماً يسعون الى اصطناع الشخصيات وتسخير الحوادث ، حتى تصور الفكرة الاخلاقية في اجلى مظاهرها . والقصص الاصلاحية تكون عادة قصيرة الاجل ، لا يُكتب لها البقاء ، لانه لا بد من ان يأتي يوم تعالج فيه هذه النقائص ، وتدرج في سجل النسيان . وكثيراً ما يوفق الكاتب ، في هزة الحماس التي تمتلكه ، الى اقتناص بعض المشخصات الخالدة في الطبيعة الانسانية ، والى تصوير بعض الحوادث تصويراً حياً متحركاً ، والى تلوين البيئة بالوان صادقة معبرة ، وهو بهذا يمهد لقصته سبيل الخلود، فتطوى فكرته الاصلاحية، مع الزمن، وتبقى هذه الالوان الفنية الصادقة .

ومن خير ما يمثل هذا النوع ، قصة « كوخ العم توم » التي تناولت فيها المؤلفة ، مشكلة العبيد المزمنة في اميركا . وفي سبيل توضيح فكرتها الرئيسية ، انتزعت من دنيا الواقع ومن عالم الخيال ، بعض الشخصيات التي استطاعت بها تصوير الرق ، من جميع وجوهه . وكذلك استغلت بعض الحوادث لتصور ما في الرق من قسوة وظلم .

وليس من الضروري ان تكون جميع القصص التي ترتكز على فكرة من الافكار ، من هذا النوع الذي يكون وقفاً على الاصلاح الاجتماعي . فكثيراً ما يخرج الكاتب ، بعد تأمله الطويل ، في الحياة والناس ، بفكرة فلسفية ، تنتظم اعمق العلاقات الانسانية ، واطولها بقاء على الزمن . ففكرة توماس هاردي ، عن مطاردة القدر للانسان ، فكرة قديمة ، رافقت العقل الانساني في مختلف اطواره ، وهي ما تزال قائمة ، كما لا يزال الانسان عاجزاً عن تجنبها واتقائها . وقصته « تس » تعرض علينا فكرته التي اعتنقها بعد طول تأمل ، وترينا ان سلامة الطوية ، ووداعة النفس ، لا تنجيان الانسان من ان يقع في يوم من الايام ، فريسة مظلومة في مخالب القدر . ففتاته « تس » كتب عليها الشقاء ، قبل ان تكتحل عيناها بنور الحياة. وهي ضحية بريئة لذلك الانحلال الذي منيت به اسرتها. وقد لازمها النحس ، في كل خطوة خطتها في حياتها التعسة ، حتى اذا ما اتيح لها ان تتنفس الصعداء ، ولو الى حين ، تدخل

حظها التعس ثانية ، وقادها الى حبل المشنقة .

ومن خير الامثلة التي تصور سيادة الفكرة ، في القصة ، محاولة الدوس هكسلي في قصته الطريفة الشائقة « العالم الطريف » « وفيها يعبر عن خوفه من سيطرة العلم على حياة الناس . يصور في هذا الكتاب مدينة العلماء الفاضلة ، بكل ما فيها من مساوىء. وهو يرى ان العالم الجديد ـ عالم العقاقير والآلات ـ تنتفي منه العاطفة والشعر والجمال . في هذا العالم الجديد كل شيء آلي ، وكل شيء مرسوم ، او محفوظ في قارورة . والصفة الانسانية تكاد تنعدم ...

في هذا الكتاب يتخيل هكسلي ان العلم سوف يصل بنا الى حد الاستغناء عن الزواج، وتكوين الاجنة في قوارير ، بطريقة علمية بدلاً من تكوينها في الارحام. والاطفال ـ بحكم تركيبهم الكيائي ـ طبقات خمس : أ ، ب ، ج ، ء ، ه . وكل طبقة تعد اعداداً خاصاً يلائم تكوينها الجثماني واستعدادها العقلي ، وعليها ان تؤدي في الحياة عملًا معيناً لا تغيِّره ولا تحيد عنه . وبين ابناء الطبقة الواحدة تشابه كبير ، في الخَلق والخُلق ، حتى ان الفرد تكاد تنعدم شخصيته انعداماً باتاً . العالم الجديد ينكر الفردية والاختلاف الشخصي والتقلقل من حال الى حال . وشعاره الذي يطالعك به الكاتب في الفصل الاول من الكتاب هو « الجماعة ، التشابه ، الاستقرار » . والعالم الجديد تهمّه السعادة اكثر مما تهمه المعرفة. وهي سعادة آلية محضة لا توجهها

الميول الشخصية ، وانما تُفرض على النفوس فرضاً .

اذا اردت شيئاً في العالم الجديد ، فانك لا تفكر فيه ولا تسعى اليه ، وانما يكفيك ان تضغط على زر او تدير مقبضاً -كما يقول هكسلي- ليكون لك ما تريد . ولا شك ان هذه الحياة – رغم يسرها الشديد – تدعو الى الملل ، كما تؤدي الى اهمال الفنون الرفيعة والشعور الديني ، والروح العلمية الصحيحة التي تهتم باكتشاف اسرار الطبيعة اكثر مما تهتم باسعاد الانسان وراحته . »[1]

* * *

ولا يتبادر الى الذهن ، ان العنصر السائد في قصة من القصص ، هو وحده الجدير بالعناية والتقدير ، او هو وحده مصدر المتعة التي يجدها القارىء فيها . ولعل تنوع عقليات القراء ، او تباين تجاربهم في الحياة ، او اختلاف امزجتهم ، هي العناصر التي تحدد مصدر المتعة في الاثر الادبي . فالقصة مرآة متعددة السطوح ، وكل قارىء يلقي بناظريه على السطح الذي يعكس صورته ، بأمانة ودقة . او لعلها كالبناء الضخم ، ذي الكوى العديدة ، ولكل قارىء ان يطل من الكوة التي يختارها له ذوقه ومزاجه وطبيعته .

(١) مقدمة « العالم الطريف » ، ترجمة محمود محمود ، دار الكاتب المصري .

الفصل الثاني

القارىء وحوادث القصة

١

اذا اعتبرنا العنصر السائد في القصة ، اول ناحيـة جـديرة بالالتفات ، في نظر القارىء ، فـلا شك ان تطوير الحوادث هو الناحية الثانية التي تلي تلك في الاهمية . فهو الذي يبعث في القصة القوة والحركة والنشاط . وهو العصا السحرية، التي تحرك الشخصيات على صفحات القصة ، وتسوق الحوادث ، الواحدة تلو الاخرى، حتى تؤدي الى تلك النتيجة المريحة المقنعة ، التي تطمئن اليها نفس القارىء بعـد طول التجوال ، والتي تتفق مع منطق الكاتب ، ونظرته الخاصة الى الحياة .

والتطوير هو الدافع الملح ، الذي يحمل القارىء على تقليب صفحات القصة ، بلذة ونهم ، لكي يكتشف النهاية التي تبلغها

الحوادث في سيرها الحثيث ، ويتعرف الى المستقر الذي تؤول اليه الشخصيات ، في تفاعلهـــا المستمر مع الحوادث . وتظهر براعة الكاتب، في تطوير الحوادث، في تلك القصص التي تتحرك بخفة ونشاط ، ساعية الى النهاية الحاسمة ، بعد ان تقطع اليها سلسلة من الذرى ، معتمدة على المماطلة والتشويق . وكتّاب القصص البوليسية ، وقصص المغامرات والاجرام واللصوصية ، يعتمدون اعتماداً كلياً على حركة الحوادث في القصـة ، ويعد ستيفنسون و كبلنج ، من ابرع الكتّاب واقدرهم على الاستئثار بتشوق القارىء ، وتطلعه المستمر اثنـاء قراءة القصة ، وتعتبر قصة « كم » لكبلنج من روائع القصص العالمي ، وهي لم تنل هذه المكانة ، بسبب تلك الصورة الصادقة التي ترسمهـــا للهند ، ولا لمــــا فيها من دقة وشمول في رسم الشخصيات ، ولكن لما فيها من براعة في سرد الحوادث ، وتنسيقهـا ، بحيث تستأثر بانتباه القارىء .

والحركة تلاقي هوى في نفس الانسان ، في مختلف ادوار حياته ، وكل انسان يحبُّ ان يؤدي حركة من الحركات ، او يقوم بعمل من الاعمال . وتختلف انواع الاعمال التي يضطلع بها القارىء ، شعورياً ، اثناء قراءته للقصة . فقد يكون العمل بسيطاً ، كأن يرافق شرلوك هولمز في جولته للكشف عن جريمة ارتكبت ، او يجدّ في البحث عن الكنز ، مع جم هو كنز في « جزيرة الكنز » .

وقد يكون العمل اكثر تعقيداً، كأن يراقب القدر المحتوم يتتبع تيتو ميلسيما في قصة رومولا لجورج إليوت . واحياناً تكون الحركة في القصة معقدة وغامضة ، كما نرى في بعض قصص هنري جيمس ، فنشعر كأنها تحبو حبواً بطيئاً ، في خطوات وئيدة ، مما يؤدي الى ملل القارىء وسآمته. والصعوبة التي نلمسها في تتبع بعض قصص جيمس ، كقصة « الوعاء الذهبي » ، لا تعزى في الحقيقة الى غثاثة المادة او تعقيدها ، بقدر ما تعزى الى اهمال جيمس لتطوير القصة ، وانصرافه الى استكشاف الدوافع الخفية الغامضة ، في تصرفات الشخصيات . وبهذا تصبح اشد المواقف ، التي تمر بها الشخصيات ، تأججاً وضراماً ، خافتة ، غامضة .

وعلى القارىء الذي يريد ان يتفهم طبيعة التطور في القصة ، ان يسعى الى اكتشاف الخطة الاساسية التي رسمها الكاتب لها اولاً ، وبهذا يستطيع ان يلمس بيديه ، ذلك النسيج المحكم ، الذي يجمع بين الشخصيات والحوادث ، في البيئة الخاصة التي اختارها الكاتب. وان يتصور تلك الحدود التي ستتحرك القصة في داخلها . ولا بد لكل قصة من ان تبدأ في مكان معين ، وان تنتهي عند نهاية معينة. والكاتب يختار بعض مظاهر الحياة وصورها، ليقدمها للقارىء بوضوح وجلاء؛ لانه يعلم ان القارىء، اذا لم تقع عيناه على طريق سهل لاحب ، يسير عليه في ثقة واطمئنان ، سرعان ما يمنى بالملل والفتور ، ويلقي عصاه في

منتصف الطريق ، وقد فقد كل لذة ونشاط ، في تتبع حوادث القصة، والسير وراء الكاتب في مجاهلها وادغالها. وبعبارة اخرى، لا بد للكاتب من ان يجمع مادته في وحدة منسجمة متماسكة ، حتى يستطيع القارىء ان يتتبعها بشوق ونهم ، دون ان يعاني صعوبة ما ، في تفهمها ورصد احداثها. وفي الغالب تكون هذه الوحدة ، واحدة من ثلاث ، هي : **وحده الحادثة ، ووحدة الحياة ، ووحدة العمل القصصي .**

٢

اما النوع الاول ، ففيه تكون الحادثة هي الوحدة التي تستقطب عليها اجزاء القصة . وهذه الحوادث ، التي ينتظمها السرد القصصي ، قد تقع لشخص واحد ، ولكنها تتوالى عليه، دون ان ترتبط برابط السببية ، فلا تكون الحادثة الثانية نتيجة للاولى وسبباً للثالثة .

وهكذا تكون الحوادث غير متماسكة في هذا النوع من القصص ، وقد سار على هذه الطريقة ، طوبياس سموليت ، في قصتيه « رودرك راندوم » ، و « برجرين بيكل » ، كما اتبعها دكنز في « اوراق بكوك » .

٣

اما وحدة الحيـــاة ، فتظهر لنا في قصة « سوق الغرور » لثكري ، والذي يرجع الى بنائهـا ، يجد انهـا تختلف اختلافاً جوهريـــاً عن قصص النوع السابق ، فالقصة تدور حول مهنة بكي شارب ، وخيوطها متداخلة في نسيج محكم ، وكل عمل او حـادث او موقف ، يتأثر من سابقه ويؤثر في لاحقه ، وهنالك شخصيات كثيرة، وفق الكاتب الى رسمها بوضوح ودقة ، وهي تخوض غمار الحياة التي تبدأ ببدء القصة ، وتنتهي بنهايتهـــا . وامثلة هذا النوع كثيرة في الادب القصصي ، ومنها قصة « تس سليلة آل دوربرفيل» و «دافيد كوبرفيلد»، و«مدام بوفاري»، و «عودة الروح » وسواها .

٤

والنوع الثالث ، هو الذي يبنى على وحدة العمل القصصي ، او وحدة التأثير. واقدم تحديد للنظرية التي يبنى عليها مثل هذا النوع من القصص ، هو الذي اورده ارسطوطاليس في كتابه « الشعر » ، قال :

« ولا تتحقق وحدة العقـدة – كما يظن البعض – لمجرد ان البطل واحد ، فثمة احداث لا تحصى تقع لشخص واحد فقط ،

وبعضها لا يمكن جمعه في وحدة واحدة . وكذلك قد يعمل شخص اعمالاً عديدة ، ولا يمكن توحيدها في عمل واحد . ومن ثم يتبين المرء خطأ الشعراء الذين نظموا قصائد حول هرقل او ثيسيوس ، او ما شابهها من قصائد . اولئك حسبوا ان قصة هرقل لا بد ان تكون قصة واحدة ما دام هرقل شخصاً واحداً . ولكن هوميروس كان حذراً تماماً من الوقوع في هذه الغلطة ، بوحي من الملكة او الغريزة ، فتفوق على غيره من هذه الناحية ايضاً ، كما كتب له التفوق في سائر النواحي الاخرى . فحين نظم الاوديسية لم يدخل فيها كل ما حدث في حياة بطله من احداث. فقد جرح اوديسيوس على جبل برناسس مثلاً ، وادعى الجنون عندما كان الجيش الاغريقي مجتمعاً ، ودعاه لحمل السلاح ، ولكنهما حادثتان لا تقوم بينهما رابطة ضرورية او محتملة ، ولذلك لم يعرهما هوميروس اهتماماً ، بل توجه بهمه الى احداث تجمعها وحدة كالتي نشير اليها ، واتخذها موضوعاً للاوديسية — والاوديسية في رأينا عمل واحد — وفعل ذلك الشيء نفسه في الالياذة نفسها .

ولما كانت المحاكاة الواحدة في الفنون التقليدية الاخرى ، محاكاة لشيء واحد ، فكذلك هو شأن العقدة في الشعر ، اذ ما دامت هي محاكاة لعمل ، فيجب اذن ان تصور عملاً واحداً كاملاً ترتبط اجزاؤه ارتباطاً وثيقاً ، حتى لو ان احدها استبدل به غيره ، او نزع من مكانه ، لتفكك الكل جميعه او تبدل .

ذلك ان كل شيء يستبقى او ينزع ، دون ان يحدث وجوده او عدمه فرقاً ملموساً ، لا يكون في الواقع جزءاً حقيقياً من الكل »[1]

وهكذا نرى ان ارسطوطاليس كان يصر على الوحدة العضوية، واذا طبقنا ذلك في القصة ، فعلى القاص ان يضع لها خطة موحدة اولاً ، ثم عليه ان يوفر لكل جزء من اجزائها، ترابطاً منطقياً . وتعتبر قصة « الكبرياء والهوى » ، من اروع الامثلة على هذا النوع من الوحدة القصصية .

ومن الواضح ان هذه القصة بنيت على عمل قصصي واحد ، يتطور حتى يبلغ النهاية المرسومة . والاحداث التي ينتظمها هذا العمل ، هي حلقات من سلسلة واحدة ، ترتبط برابط السببية . ولا نجد في القصة حادثاً دخيلاً لا يؤدي عملاً هاماً في تطورها .

والذي ينعم النظر في بناء مثل هذه القصص ، يجد ان العمل القصصي فيها يبدأ عادة حين ، تصطدم الوان متباينة من الحياة الانسانية على وجه الارض . وقد يكون هذا الاصطدم بسيطاً او عرضياً ، حدث بطريق الصدفة او الاتفاق . ومعنى ذلك ان شخصيات القصة كانت تحيا حياتها العادية المعروفة ، الى ان وقع هذا الاصطدام او التحاكّ ، الذي كان استهلالاً قوياً لحوادث كثيرة ، انتظمت فيما بعد ، في سلك القصة . وعندما

---

(١) كتاب الشعر لارسطوطاليس - ترجمة الدكتور احسان عباس ض ٤٢ - ٤٣ (ط القاهرة)

يلقي القاصّ عصـــا الترحال ، ويضع النهـاية المنطقية الطبيعية لحوادث القصة ، تعود حياة هذه المجموعة البشرية الى مجراهـــا الطبيعي ، كأن لم يحدث شيء بالامس . وغالبـاً ما تكون البداية صعبة معقدة ، اذ ان الحادثة التي تستهل بهـا القصة ، لا تكون عادة نتوءاً بارزاً في تيار الحيـــاة الصاخب ، ولا تولد طفرة من لا شيء، ولكنها تكون نتيجة لحوادث كثيرة، تعود الى تاريخ مغرق فيالقدم ، كما تكون مرتبطة بشخصيات عديدة، لها ميولها المختلفة وامزجتها المتباينة . وكثيراً مـا يبدأ الكاتب قصته حيث يجب ان ينتهي ، ثم يعود بقرائه القهقرى ، ليقص عليهم تطور الحوادث، الذي ادى الى هذه النهاية التي استهل بها. وهـــذا واضح في القصص التي تُكتب بطريقة الترجمـة الذاتية وتروى بضمير المتكلم ، كقصة « السراب » لنجيب محفوظ . والنظرية الكلاسيكية في الملحمة ، تدعو الى بدء الحوادث من منتصفها، ثم رد كل حادثة تجري الى الاسباب التي ادت اليها ، وعكس الحاضر على الماضي. وكثير من كتّاب القصة، يلجأون الى هذه الطريقة ، في سبيل الاستئثار بانتباه القارىء ، لان نشاطه يكون على اشده في البداية .

وكتّاب هذا النوع من القصص ، يختارون عادة الاحداث التي تنطوي على صراع حاد ، كذلك الصراع الذي كان بين اليزابيث ودارسي في « الكبرياء والهوى » . وهم بهذا يمنحون قصتهم تأججاً وحيوية ، ولكن على حساب العمق والشمول .

٥

وعندما يتمكن القارىء من فهم الخطة الرئيسية التي بنيت عليها القصة ، يتقدم الى الخطوة التالية ، وهي تبين الطريقة التي يتبعها الكاتب في تطوير قصته والسير بها قدماً . وعليه هنا ان يتساءل: ما الذي يستحثني على تقليب صفحات هذه القصة، ولماذا اشعر برغبة جارفة في متابعة القراءة حتى النهاية ؟

والجواب على ذلك هو ان الكاتب استطاع ان يجتذب القارىء اليه منذ البداية ، وكلما سارت حوادث القصة قدماً ، وجد القارىء فيها من انواع اللذة والتشويق ، ما يدفعه دفعاً الى متابعة القراءة . فقصة « سوق الغرور » مثلًا ، تجتذب القارىء اليها من اول وهلة ، وذلك عندما يقابل هاتين الفتاتين ، المتباينتي المزاج ، اميليا اوزبورن وربيكا شارب . فمظهرهما الخارجي ، وتمثيلهما لنوعين متقابلين من انواع الشخصية الانسانية ، والافعال التي تضطلعان بها منذ بداية القصة ، وعلاقتهما بمديرة المدرسة ، كل هذه الاشياء تلفت النظر حقاً ، وتدعو القارىء الى ملاحقتها ، والسير وراءها ، حتى يعثر على النتيجة التي ستؤول اليها هذه الاحداث المتنافرة ، المتضاربة آخر الامر . وهو اذا فعل ذلك ، وواصل القراءة ، سرعان ما يكتشف ان هذه القصة في حقيقتها ليست قصة فتاتين فحسب، ولكنها قصة المجتمع الانكليزي في النصف الاول من القرن

التاسع عشر. كما يدرك ان هنالك سؤالاً يتردد في نفس الكاتب، طوال القصة، ويحاول ان يجيب عليه، وهو: كيف يحاول الناس ان يعيشوا في عالم لا تسيطر عليه يد الله؟

٦

وتختلف وسائل التأثير على القارىء باختلاف الكتّاب. فنرى جوزيف كنراد مثلًا، يعنى في قصصه بوصف البحار الغريبة والاجواء المدهشة والعطور الساحرة، وما الى ذلك، وجورج إليوت تهتم بوصف العلاقات الانسانية المعقدة، وهنري جيمس يوجه كل اهتمامه الى وصف العقول المستنيرة المهذبة. اما هاردي، فانه يتتبع اعمال القدر الغاشم ويصفها وصفاً دقيقاً معجزاً.

وعندما ينجح الكاتب في اجتذاب القارىء والاستئثار بلبه والسيطرة على احاسيسه، تبدأ عملية التشويق والمماطلة، وما يصحبها من الاستثارة الدائمة، التي تأبى القرار والهمود، ولا تنقع لها غلة ولا يشفى اوام. وبهذا يخوض القارىء في حالة من القلق الدائم والتحفز المستمر، وهو يترقب بشغف وتطلع، ما ستنجلي عنه الحوادث، وما ستؤول اليه كل واحدة منها. وكأنه يسائل نفسه دائماً: ما الذي سيحدث بعد هذا؟ وكيف يحلّ هذا اللغز؟ وكيف تذلل تلك العقبة؟ وما هو صدى هذا

العمل ، وما الى ذلك من الاسئلة التي تثور في نفسه ، كلما تابع سياق العمل القصصي . وعلى الكاتب ان يدرك ان القارىء يميل بوجهه عن البضاعة المزجاة ويغصّ باللقمة السائغة . وهو اذا ادرك ذلك ، ترتب عليه ان يحيط القـــارىء بجو من السحر والالغاز . ولن يعدم آنئذ القارىء الذي يشمر عن ساعديـه ، ويجدّ في استكناه اللغز ، او في فض ختم المعميات .

وغريزة حب الاستطلاع ، مطية ذلول للتشويق . فان القارىء الذي يفتح عينيه على موقف مغلف بالاسرار والالغاز ، يجد نفسه مسوقاً ، بدافع غريزي ، الى شق الحجب ، وهتـك الاسرار . وكلما طال امد هذا الالحـاح الغريزي ، ازدادت الرغبة في معرفة النتائج ، واستجلاء ما استغلق من الحقائق .

ويأتي التشويق على صور كثيرة ، وفي درجات متباينـة ، من حيث التأثير والعمق . فولتر سكوت مثلًا ، يعتمد في قصصه التاريخية ، على طريقة آليـة في المماطلة . فالسير كنيث اضاع الشعار الملكي الذي اقسم على المحافظة عليه ، وعندما يعود للبحث عنه ، يجد انه قد فقد . وربيكا تكون على وشك ان تلاقي حتفها ، متهمة بالسحر ، ولا احد حولها يخف لانقاذهـا . ولكن عندما يصل بطلها وحاميها ، وينقذهـــا ، ينقلب مد المماطلة والتشويق الى جزر . اما جين اوستن ، فانها تعمد الى طريقة اخرى ، تمتاز بالسمو والعمق . فاليزابيث بنيت تلتقي دارسي في ضيعته المسماة بمبرلي . واخيراً تشعر بان حبه يملأ

شغاف قلبها، كما ان نظراته وتصرفاته تشي بالحب بل بالتدلّه . وبعد ذلك توافيهم اخبار هرب ليديا ، فتلقي على هـذا الحب المتأجج ماء بارداً ، وتصبح سعادتهما على شفا هـاوية الشقاء الابدي .

وقد يخفي الكاتب سر المهنة ، ويمعن في تغليف وسائل التشويق والمماطلة ، حتى لتكاد تخفى على القارىء الفطن . وهذا يظهر في قصة « صورة سيدة » لهنري جيمس . ولكن الكاتب يقيم للقارىء منارة تهديه سواء السبيل . وهذه المنارة تتمثل في شخصية رالف توشيت ، الذي استطاع ان يتحسس ، بحدس العاشق، تلك التعقيدات التي اغرقت اليزابيث آرشر نفسها فيها. والقارىء عندما يرصد هذا الشوق العارم في نفس رالف ، لا بد من ان تصيبه العدوى ، ويبدأ هو في تتبع الحوادث بشغف .

وقد يلجأ الكاتب الى خديعة القارىء ، فيربط اجزاء قصته بسر، يحتفظ به طوال القصة، ولا يحاول ان يكشفه في نهايتها. وهذا ما فعله زيدان في «عذراء قريش» ، وهي لعمري طريقة رخيصة وخدعـة غير مستحبة ، واسلوب مهلهل مفضوح في التشويق والمماطلة . ولكن زيدان كان يعدها براعة فنية ، وقد لجأ اليها في كثير من قصصه[١] .

---

(١) راجع كتاب « القصة في الادب العربي الحديث » للمؤلف ، صفحة ١٨٨ - ٢٠٩

٧

واذا ذكرنا التشويق، فلا مناص لنا من ان نذكر الذروة، وهي القمة التي تبلغها احداث القصة في تعقدها ، وعندما يبلغها القارىء ينفعل اشد الانفعال، وتتلاحق انفاسه، وتضطرب عواطفه، وتختلط احاسيسه ؛ فتزداد بهذا متعته ، ويتضاعف شوقه الى معرفة الحل، والى اكتشاف الحالة التي ستؤول اليها الامور بعد ذلك . والذروة نقطة فاصلة في القصة ، تتدرج الحوادث قبلها صعداً ، حتى تصل الى ذلك التوتر ، ثم تبدأ بعده بالتصفية والتكشف ، الى ان تبلغ النتيجة او الخاتمة . والعمل القصصي اشبه بالاعصار الذي يتجمع ثم يثور بقوة وعنف ، ثم يؤول الى ذبول وانحلال .

ويختلف ظهور هذه الذروة ، كجزء واضح من القصة ، باختلاف الكتّاب . الا انها تكاد تكون خفية ، او مبهمة ، في بعض القصص التي تتصل حوادثها اتصالاً وثيقاً بهذه الارض التي نسعى عليها ، وبهذا العالم الذي نتخبط فيه ، اذ ان الحياة الانسانية لم تخطط على الصورة التي يريدها الادب والاديب . والاتجاه القصصي الآن ، يتحاشى ابراز الذروة على هذه الصورة المفتعلة ، ويحسب الكاتب ان يقدم لقارئه صورة صادقة للحياة الانسانية ، بما يضطرب فيها من احداث ، وما يتقلب على سطحها من شخصيات .

وتصنيف الكتّاب الى رومانسيين وواقعيين ، على الرغم مما فيه من جبرية وافتعال ، يعتمد، في المقام الاول ، على عنصري التشويق والذروة. فالواقعيون يتجهون الى سرد قصصهم ، على صورة الحياة الانسانية الطبيعية ، ولذا يتجنبون العنف في اثارة العواطف ، والاغراب في وصف المشاهد وسرد المواقف ما استطاعوا الى ذلك سبيلاً . وهم يبررون طريقتهم هذه ، بان الحياة الانسانية العادية ، تقل فيها مغامرات النـــاس ، وتمضي ايامها رتيبة متشابهة . واذا حدث ذات يوم حادث مـــا ، له خطره وطرافته ، فانه يمضي هادئاً، في غمرة هذا الصخب، دون ان يلتفت اليه انسان ، ودون ان يخلف وراءه من الآثار ، ما يطبع حياة الانسان بعامة ، او يعيق مجرى التيار المتدفق ، او يغير وجـه التـاريخ . ولذا يعنى الكتّاب الواقعيون بايراد التفـاصيل كما هي ، دون توشية او تنميق ، كما يحرصون على التقرب من الواقع ، وعلى كبت العواطف المتأججة ، وخضد النزوات الثائرة ، التي قلما تشذ بهـا حياة الانسان الطبيعية على وجه الارض .

هذا بينما يمضي الكاتب الرومانسي ، في سبيل آخر ، يضفـّر على جانبيه الاشواك او الورود ، ويورد المفاجـآت المستغربة ، ويصف حالات عجيبة من التأجج والهيجان . وقد يعترف لك بان الحيـاة لا تنهج هذا النهج ، ولكنه يردف اعترافه بهذا الاستفهام الانكاري : ولكن الا تحب ان تراها كذلك ؟

ولنعد الآن الى تلك العوامل التي يصطنعها الكاتب للاستئثار باهتمام القارىء ، فبالاضافة الى التشويق ، هنالك عوامل اخرى تسنده وتقف الى جانبه . فالقـــارىء مثلاً يجد لذة عظيمة في اكتشاف المجهول واكتناه السر . وهو لهذا يؤثر ان يجول وحيداً على صفحات القصة ، ليفوز أخيراً بلذة النصر . وهنالك نوع من القراء ، يحبون ان يضطلعوا بدور البطولة ، ولذا نراهم يعتبرون القصة ميداناً من ميادين المغامرات التي حرموا منها في حياتهم الواقعية . ولهذا يزجون بانفسهم في غمـــار الحوادث ، فيضحكون عندما تسير الريح رخاء ، وينقلب ضحكهم الى بكاء عندما يهب اعصار الحياة عاتياً ، فيجتث الاشجار من جذورها ، او عندما تنزل الصواعق على الارض ، فتجعل ما عليها صعيداً جرزاً . وقد يعتبر القارىء القصة مختبراً يوسع فيه تجاربه الخاصة فيسجّي نفسه تحت تأثير العواطف والانفعالات التي تمر به ، ويتأثر بها تأثراً انسانياً ساذجاً ، لا ثورة فيه ولا انفعال .

٨

وهكذا نجد ان الكاتب يجتذب القارىء الى قصته بالتشويق ، وبما يسنده من انواع الحركة المختلفة . ولكن هذا كله قد لا يجدي ، وقد يحتاج القارىء الى دليل يأخذ بيده ، ويسير بـه في فجاج القصة وشعابها .

وكثيراً ما يحس الكاتب بهذه الحاجة ، ويهيىء نفسه لمقابلة القارىء في منتصف الطريق . فقصة « مسز دلوى » لفرجينيا ولف ، فيها من المزالق مـــا لا يؤمن معه الزلل والعثـار . فهي تعتمد على طريقـة تيـــار الوعي والمونولوج الداخـلي ، وتكشف عن الافكار الواعية واللاواعيـة للشخصية ، مستعينة بالتداعي وباحلام اليقظة ، عوضاً عن السلوك الانساني الخارجي. واحلام اليقظة ، والذكريات – كما نعلم – عرضة للتشعث والتشتيت . ولذا استعانت المؤلفة بساعة بج بن ، لتمثل عنصر الزمن في القصة . وهي اذ تدق دقاتها المعتادة ، تذكرنا بمرور الساعات في يوم البطلة ، بين نزولهـا لشراء الزهور ، واقامتها الحفلة الساهرة . كما انها كانت تربط الفصول ، وتقرن بعضهـا الى البعض الآخر ، بطريقة تكرار الشخصيات ، وظهورها في اوقات مختلفة . وكثيراً مـا كانت تلفت ذاكرة البطلة ، الى بعض الذكريات التي تلقي ضوءاً على سراديب القصة ومنعطفاتها، في تلك اللحظات التي يكون فيهـا الظلام قد نشر غيهبه والقى بجرانه .

وتلعب الشخصيات الثانوية دوراً هاماً في توضيح القصة، فهي تقود القـــارىء في مجاهل العمل القصصي ، وتوجه الحبكة والاحداث ، بحيث تلقي ضوءاً كاشفاً على الشخصيات الرئيسية. ونجيب محفوظ يعنى بهذه الشخصيات ، ويستغلها لتمثيل الروح الشعبية ، والفكاهة المصرية. وكثير من شخصياته هذه ، يعكس

من الجاذبية والحيوية والالفة ، ما لا تعكسه بعض شخصياته الكبيرة .

وفي بعض الاحيان تنطق شخصية من الشخصيات بلسان الكاتب ، وتوضح للقارىء خطة السير في القصة ، كما تقوم بعض الشخصيات بدور الجوقة في المسرحية الاغريقية، فتعلق على سير الحوادث، في هدوء وارتياح، او في سخرية وامتعاض، ومن هذا القبيل فلاحو توماس هاردي. وكثيراً ما يسفر الكاتب عن وجهه، ويتحدث الى القارىء ، ويوجه نظره الى اشياء يظن انها خفيت عليه ، ويعلق على بعض الشخصيات ، بالمدح حيناً، وبالذم حيناً آخر. وهذا واضح في قصص فيلدنج وثكري وجورج إليوت.

ومن طرق التوضيح التي يتبعها بعض الكتّاب ، طريقة الارهاص او التمهيد . وذلك بان يعمد الكاتب الى تهيئة ذهن القارىء لاستقبال بعض الحوادث ، بالتمهيد لها او الايماء اليها قبل وقوعها . حتى اذا ما حدثت ، كان القارىء على علم بالتطورات التي ادّت اليها. ولا بد لنا هنا من ان ننبه الى ان القارىء يحب ان يُفاجأ بالحوادث ، ولكنه لا يحب ان يروَّع بها . ولذا كانت هذه الوسيلة سليمة من الناحية الفنية ، وخاصة اذا استعملت على نطاق ضيق ، وفي بعض الحالات الخاصة .

والتضليل نوع من انواع التمهيد، وكثيراً ما يستغله كتّاب القصص البوليسية وقصص المغامرات والاسرار . وقد اعتمد عليه دكنز في قصصه كثيراً ، وهو يظهر بوضوح في قصة

« الآمال العريضة » ، حيث يظن (بب) ان (الآنسة هفشام) هي السبب في كل ما حققه من نجاح .

٩

وما دمنا في معرض الحديث عن وسائل التشويق والمماطلة في القصة ، فعلينا ان نلفت النظر الى مبدإ من اهم المبادىء الفنية ، وهو مبدأ السببية . فان اول ما يطلبه القارىء الذوّاقة من الكاتب ، ان يكون تطور القصة طبيعياً ، لا يخرج عن نطاق المعقولية والاحتمال .

وتختلف اساليب الكتّاب في ذلك باختلاف الموضوعات التي يعالجونها ، وباختلاف القراء الذين يكتبون لهم . فبعض الكتّاب يتقيدون بالسببية تقيداً يكاد يكون تاماً ، وبعضهم يتيح المجال للخوارق والمفاجآت . وفي قصص المغامرات ، حيث تتتابع الحوادث تتابعاً زمنياً ، لا يجد الكاتب ضرورة لارتباط الحوادث برابط السببية، لان الكاتب يختار الحوادث وفق هواه، ويلقنها للشخصيات لتمثلها. وبالرغم من هذه الحرية الواسعة التي يستبيحها الكاتب ، لا يستطيع ان يترك شخصياته حرة ، تتصرف كما تشاء ، بل عليه ان يتيح لها حرية الحركة ، ضمن الاطار العام الذي يحيط بها ويخطط حدودها .

وفي القصة التمثيلية (Dramatic Novel) ، يكون التفاعل

على اتمه بين الحوادث والشخصيات ، فالحادثة التي تجترحهـــا الشخصية ، سرعان ما تصبح عاملاً مؤثراً في القصة ، قد يمسّ الشخصية نفسها مساً رفيقاً ليناً ، او عنيفاً عاتياً . وهذا واضح في قصة « الكبرياء والهوى » .

وفي بعض القصص يلجأ الكاتب الى عنصر « القدر » . ويأتي بهذه القوة الخارجية ، ليقنع القارىء بان تطور الحوادث عنده ، لا يخرج عن نطاق المعقولية والاحتمال . وهنالك فرق كبير بين استخدام « القدر » ، واللجوء الى عامل الصدفـة ، الذي كثيراً ما يتكىء عليه الكاتب ، لينتشله من هوة تردّى فيها ، او لينقذه من ورطة وقع فيها . والصدفة عامل عفوي دخيل ، لا يتقيد بقيود المعقولية ، بينما القدر عامل معترف به ، يخضع لقوانين ملزمة ، كما تخضع الشخصيات الاخرى في القصة . فموت كامل افندي علي، في «بداية ونهاية »، لم يحدث بطريق الصدفة، ولكنه ضربة من ضربات القدر ، استغلها نجيب محفوظ، ليصور صراع تلـك الاسرة البرجوازية الصغيرة ، مع الفقر والتشرد ، نتيجة لظلم المجتمع ، او لخطإ النظام الحكومي، الذي لا يكفل لاسرة موظف مخلص ، خدم الحكومة ثلاثين عاماً ، مـا يسدّ رمقها ، ويوفر لها عيش الكفاف ، بعد موت عائلها .

وخلاصة ما تقدم ، ان القصة تكون معقولة ، ومحتملة الوقوع ، عندما تتصرف شخصياتها ، كما تتصرف شبيهاتهـا في الحياة ، اذا وضعت تحت تأثير الظروف نفسها . وكذلك

عندما لا يخبط « القدر » خبط عشواء ، بل يتصرف تصرفاً لا يجافي طبيعة الحوادث والشخصيات. ولنذكر دائماً ان الحوادث العفوية المفاجئة ، التي تعترض سبيل الحياة في القصة ، وكأنها حلقات غريبة ، من سلاسل مجهولة ، لا بد من ان تفسد هذه الحياة ، وتنأى بها عن طبيعة الحياة العادية ، التي نشاهدها على وجه الارض .

الفصل الثالث

القارىء وشخصيات القصة

١

تحدثنا في الصفحات السابقة ، عن الوسائل التي يستطيع بها الكاتب ، الاستئثار باهتمام القارىء ، فعرضنا لتعقيد الحوادث وتأثير التشويق والمماطلة والذروة ، وللعمل المسرحي في مختلف الوانه وصوره، ولوسائل الايضاح التي يقدمها الكاتب للقارىء، ولقانون السببية الذي ترتبط به الحوادث . ولننظر الآن في مصدر جديد من مصادر المتعة والتشويق ، وهو : الشخصية الانسانية في القصة .

تُعتبر الشخصية الانسانية مصدر امتاع وتشويق في القصة ، لعوامل كثيرة ؛ منها ان هناك ميلاً طبيعياً ، عند كل انسان، الى التحليل النفسي ، ودراسة الشخصية . فكل منا يميل الى ان يعرف شيئاً عن عمل العقل الانساني، وعن الدوافع والاسباب التي

تدفعنا الى ان نتصرف تصرفات خاصة في الحياة . كما ان بنا رغبة جموحاً تدعونا الى دراسة الاخلاق الانسانيـة ، والعوامل التي تؤثر فيها ، ومظاهر هذا التأثر .

والقصة النفسية ، او التحليلية ، ليست بدعاً في تاريخ القصة، اذ أنها تعود بتاريخها ، مع بعض التجاوز ، الى روايات القرون الوسطى الرومانسية . وقصص جورج إليوت ومردث وهنري جيمس ودستويفسكي ، تحتوي الكثير من عنـــاصر التشويق والامتاع ، الا ان متعتها الخالدة ، دون شك ، تتوقف في الاكثر ، على ما فيها من اكتشافات رائعة ، في مجال العقل الانساني ، وفي تصرفات الانسان ودوافعه ، واعية كانت ام غير واعية . وقارىء هذه القصص ، لا يجد متعته في تصرفات الشخصيات، بقدر ما يجدها في الاسباب التي دعتها الى مثل هذه التصرفات. فقد يعجز القارىء عن تذكر اعمال دافيد كوبرفيلد، ولكنه لن ينسى بحال ، ملامح شخصيته الانسانية ، وهو حين يقرأ عنه ، لا يعنى بالحوادث ، الا لانها تلقي أضواء جديدة على مسارب شخصيته. والذي يعلق بذهنه بعد القراءة ، ليس تطور الحوادث وتعقدها ، بل الشخصية الانسانية النابضة ، التي خلقها الكاتب .

ولعل هـذه المتعة التي يحس بهـا القارىء عند تتبع خط سير الشخصية الانسانية في القصة ، ناتجة عن تلك الاواصر التي تنعقد بينهما . وهو ربمـا تعاطف مع الشخصية ومال اليها ، لانه يجد

فيها مشابه منه ، وهكذا تكون قراءة القصة ، بالنسبة اليه ، عملية بوح واعتراف . وهو يشرق بلذة هذا الاعتراف السرّي، الذي لا يطّلع على خوافيه انسان. وهنالك شخصيات نموذجية، تعكس مجموعة من صفات الشخصية الانسانية عامة ، وعندما يلتقي بها القارىء على صفحات القصة يرى فيها بعض الشخصيات الحية التي يعرفها ، او بعض الصفات التي تشترك فيها مع نفر من الشخصيات التي يعرفها او يلتقي بها كل يوم . ولعل القارىء ينتشي سروراً، عندما يرى هذه الشخصيات تعيد تمثيل دورها ، الذي تمثله امامه في الحياة ، على مسرح القصة، كاملاً ، مصحوباً باسبابه الخفية ونتائجه المتوقعة . او لعله يتمنى ايضاً ان يراها في اوضاع خاصة وحالات غريبة، حتى يرى اثر هذه الاوضاع والحالات فيها ، وحتى تتكشف له عن صفات جديدة، لم يكن من اليسير عليه ان يكتشفها بنفسه، نظراً لضيق خبرته، او بسبب تلك الاقنعة التي يحاول الانسان ان يسدلها على وجهه ، لتخفي حقيقة نفسه .

وكثيراً ما يتشبه القارىء ببعض الشخصيات التي يقابلها في القصة ، دون ان يشعر . وهو منذ اللحظة التي تقع فيها من نفسه موقعاً حسناً ، يبدأ بمعايشتها والسير معها ، وهو يشعر بشعورها ويحس باحساسها ، ويعتبر نجاحها او اخفاقها ، نجاحاً او اخفاقاً له . وهذه هي ظاهرة الاشعاع (Empathy) ، كما يسميها علماء النفس ، ومعناه ان شعاعاً ينبعث من الشخصية ، فيؤثر في شخصية اخرى ويجتذبها . واكثر الاذواق الفطرية

الساذجة ، تعتمد في اختيارها لمثلها الاعلى في الشعر او القصة او التمثيل او الغناء ، على مثل هذا الاشعاع .

وهنالك سبب آخر من اسباب هذه المتعة ، ولعله اهمها ، وهو لذة التعرّف الى شخصيات جديدة ، ولا سيما اذا كانت من النوع الذي يعكس بعض الصفات والمثل التي تلاقي هوى في نفس القارىء . وهذه الظاهرة واضحة في الحياة الاجتماعية ، وهي بالتالي محتملة الوقوع في عالم القصة ، التي هي صورة مموهة من الحياة . وقد اشتهر دكنز بتقديم امثال هذه الشخصيات ، التي يحبها القارىء ، ويتمنى ان يلقاها في طريقه دائماً .

٢

وبعد ، فما هي القصة الجيدة في نظر القارىء ؟

لا شك ان القصة الجيدة في نظر القارىء العادي ، هي التي توفر له اكبر قسط من اللذة التي تبعث السرور في نفسه . فقارىء القصص البوليسية ، يجد لذته في البحث عن الاسرار ، وحلّ الالغاز . وقارىء قصص المغامرات يحب ان يعيش بخياله في جو مثير . والصبي يبحث عن القصة التي تجسم له مثله العليا في العدالة والرحمة والحنان الخ ...

ولكن ذوق القارىء الناقد اشد تعقيداً من كل ذلك . فانه يتطلب من القصة ان تكون زاخرة بالحياة ؛ وذلك بان تقدم له صورة

مموهة منهـــا ، تتسم بميسم الخلود والاستمرار ، مهما تنوعت المشارب واختلفت الاذواق وتباينت الميول والاهواء والمفاهيم الادبية .

وقد تعرض بعض القصص صورة صـادقة من الحيـاة ، على الرغم من انها تصور حياة بشعة قاسية تشمئز منها النفوس. وهي تخلف في نفس القارىء ، شيئاً من ذلك كله ، نظراً لما تتسم به من الامانة في العرض والدقة في التصوير. ومثل هذا الصدق نفتقده في تلك القصص التي يحاول كتابها ان يتملقوا اذواق القراء، وان يحققوا رغباتهم ومطالبهم ، وذلك بان يقدموا لهم قصصاً ناعمة هنيئة ، تشيع البهجة في جوانبها ، لكي يجدوا في قراءتها مخدراً ينسيهم همومهم ومتاعبهم في الحياة .

ولهذا كان لزامـاً على القارىء اليقظ ، ان يفطن الى نوع هذه الحيوية ، وان يكون حذراً حريصاً في احكامه . فلا تغرر به تلك القسوة الوحشية التي يعمد اليها بعض الكتاب، او تلك الصراحة الجنسية التي تدغدغ شهواته واحـــاسيسه ، او تلك الاحلام الوردية التي تخدعه عن واقع الحياة ، وتزيف له صورة الحقيقة المرّة .

فالموضوع ليس كل شيء في القصة ، اذ ان المواضيع ملقـاة على قارعة الطريق ، يلتقطها الكاتب المبتدىء ، والكاتب الذي استحصدت ملكته ؛ وانمـــا المهم هو طريقة الكاتب في علاج موضوعة وتجليته .

٣

والقـــارىء الذي يتذوق تشاؤم كاتب من الكتّاب ، او جنسية كاتب آخر ، او قسوة كاتب ثالث ، في آن واحد ، لان مقياسه في الحكم هو الصدق والحيوية ، هو القـــارىء النقادة ، الذي لا يُخشى عليه ان يضلّ سبيله على صفحات القصة . وهذه الحيوية تتجلى له في مظاهر شتى :

١ — ان بعض القصص تُعتبر جيدة، لان فيها من النعومة والتحـــايل والمرح والرشاقة والسحر ، الشيء الكثير . وهذه المظاهر تبدو مجتمعة او مفرقة، في الشخصيات والحبكة والبيئة. ومجال هذه القصص ضيق محدود ، وقلّ ان يعالج الكاتب فيها مشكلة من مشكلات السلوك والاجتماع الانساني . وحسبنا منها ان تعطينا صورة ما عن الحياة .

٢ — وهنالك بعض الكتّاب الذين تتسم قصصهم بالحيوية، لما فيها من فكر عميق . وهذه السمة واضحة في قصص جورج مردث . فان القارىء يشعر اثناء قراءتها بانه امام مفكر، عميق التفكير ، فضلًا عن انه قصصي بارع . ولذا فانه يحتاج الى قسط من التركيز والتـــأمل ، ليستطيع ان يتفهم مرامي القصة ، وافكارها العميقة . وكذلك قصص هاردي ، فانها تعكس لنا ملامح تفكيره العميق، وخاصة فيما يتعلق بمسائل الخير والشر في

الحياة. وهذا الاتجاه واضح في « عودة المواطن » ، وفي « عمدة كاستربردج » . وشخصيات هذه القصص لا تفكر لنفسها ، كما تفعل شخصيات مردث ، بل ان الكاتب يفكر لها ، ويخلع عليها سماته في التأمل والتفكير .

وهنالك لون آخر من الوان التفكير ، يظهر لنا في قصص الكتّاب الساخرين، ومنهم سنكلير لويس: فان قصتيه « الشارع الرئيسي» و« الارنب » لا تحويان من عمق التفكير وبعد الغور، ما تحويه قصص مردث وهاردي ، الا انه يبطنهما بالسخرية المرة التي تنم عن دقة في الملاحظة . والنجـــاح الذي حققه لويس في تصوير الحياة الاميركية، يعزى في المقام الاول، الى ان قصصه تجسم لنا ملاحظاته الساخرة، التي تكون عادة نتيجة للتأمل الطويل. والحقيقـة ان قصص لويس لا تعكس لنا تفكيراً عميقاً ، وهو في هذا لا يشذ عن اكثر الكتّاب الساخرين ، الا انه استطاع ان يصور لنا الكثير من جوانب الحياة الاميركية ، مما يجعله شخصية فذة في تاريخ اميركا الاجتماعي .

٣ ــ وقد تكون روعة القصة وقوتها، نتيجة لمقدرة مؤلفها في رسم الشخصيات ، التي لا تشذ في نوعهـا ، عن الشخصيـات الانسانية المعروفة . الا انها تعكس لنا بعض الخصائص المشتركة في الجنس البشري .

والقصص الانجليزية تزخر بمثل هذه الشخصيات، وقد كُتب لاكثرها ان يخلد في نفوس القراء ، وان يبقى حيـاً على الزمن

اكثر من بعض الشخصيات التاريخية . فلا شك ان شخصيات مستر بكوك وآدم بيد وجين اير وتس ، وكثيراً غيرها ، اكثر حياة وخلوداً من الملكة آن مثلاً .

واكثر القراء يبحثون عن القصة التي تقدم لهم شخصيات حية ، فهم يسعون الى التعرف الى شخصيات جديدة ، والى مراقبة مشكلات الحياة ، وهي تتفاعل مع شخصيات انسانية يسهل عليهم فهمها وادراكها . ولا شك ان عناصر القصة الاخرى ، تتضاءل امام الشخصيات الحية المتحركة . والشمول والحرارة والتنوع والنشاط ، في الشخصية القصصية، صفات تملك على القارىء لبه وتستأثر باكبر نصيب من اعجابه وتقديره .

٤ – واخيراً نجد بعض القصص ، التي تتوفر فيها الحيوية المطلوبة ، بسبب براعة كاتبها في رسم البيئة التي يتحرك فيها العمل القصصي . وهذه البيئة اما ان تكون جديدة على القارىء كلَّ الجدة ، وهي لهذا تستأثر باعجابه وتقديره ، واما ان تكون مألوفة لديه ، ولكنه لم يرها من قبل – على طول معرفته لها – على هذه الصورة الشاملة المتميزة ، التي يعرضها امامه الكاتب .

٤

هذا ، وان القارىء الناقد ليلحظ ان القصص الجيدة التي يقرأها ، يفضل بعضها البعض الآخر ، لا بما يصوره من حياة اكثر نبلاً ، ولا بما يقدمه من الشخصيات التي تنتزع من التقدير

والاعجاب ، اكثر مما ينتزعه غيرها، بل بما يظهره الكاتب من تعمق وتوغل في صميم التجربة التي يحاول ان يصورها . وهذا ما يجهله اولئك الادباء ، الذين يعيبون على بعض النقاد ، عنايتهم الفائقة بقصة « مدام بوفاري » ، وما يظهرونه لكاتبها من اكبار واعجاب . ولعل ما يدفعهم الى هذه النظرة ، شخصية مدام بوفاري ، تلك المرأة المتشردة المنحرفة الانانية الحاملة ، وتلك المجموعة الغريبة من الشخصيات الضعيفة المريضة القاسية التي تحيط بها . وهكذا لا يجد فيها القارىء الذي يبحث عن وسيلة للهرب من واقع الحياة ، بغيته ، وكذلك القارىء الاخلاقي الذي يبحث عن القيم الخلقية التهذيبية في القصة .

والحقيقة التي لا مراء فيها ، ان « مدام بوفاري » قصة عظيمة ، لان الكاتب استطاع ان ينفذ الى لبّ التجربة، وان يلم بها الماماً تاماً ، وان يخرجها لنا كتلة متماسكة حية، تشتمل على عناصر الاثارة المستمرة ، التي يحس بها القارىء دائماً ، ولو اعاد قراءتها عدة مرات .

والخصائص التي تمتاز بها قصة كهذه ، تكون عادة نتيجة لتعمق الكاتب الى قرار تجربته ، ولمقدرته على استغلال جميع ادوات الصناعة لتصوير تجربته هذه كاملة نابضة بالحياة . والقصص الجيدة ليست وليدة الصدفة والاتفاق ، ولكنها عصارة عقلية جبارة ، استطاعت ان تعي خلاصة التجارب الانسانية في حقول الابداع الفني .

وبعد ، فان امتلاك ناصية الحبكة والاسلوب والحوار ورسم البيئة ، وما الى ذلك من عناصر كتابة القصة ، لا يخلق بنفسه قصة عظيمة . وفي الوقت نفسه ، لا يستطيع الكاتب ، مهما كان موهوباً ، ان يكتب قصة عظيمة ، الا اذا فهم جميع هذه العناصر ، وعرف سر اصطناعها وتسخيرها .

الباب الثاني

القصَّة والكاتِبُ

(عملية الابداع)

الفصل الاول

حبكة القصة

١

حبكة القصة هي سلسلة الحوادث التي تجري فيها ، مرتبطة عادة برابط السببية . وهي لا تُفصل عن الشخصيات الا فصلاً صناعياً موقتاً ، وذلك لتسهيل الدراسة . فالقاص يعرض علينا شخصياته دائماً ، وهي متفاعلة مع الحوادث ، متأثرة بها ، ولا يفصلها عنها بوجه من الوجوه .

وعندما نتقدم الى الحديث عن حبكة القصة ، يجب ان ننظر اولاً الى المواد الاولية التي تستمد منها ، والى قيمة هذه المواد ، عندما تُعارض بالحياة نفسها . فلو نظرنا الى قصص بعض كتّابنا ، كتوفيق الحكيم والمازني ونجيب محفوظ وعبد الحميد السحار ، وجدنا ان موضوعاتها مستمدة من واقع الحياة

التي تحيط بهم، على ما بينهم من اختلاف في الزاوية التي ينظرون منها الى هذه الحياة ، وفي طبيعة الموضوعات التي يتتبعونها ويعنون بعرضها . فعندما نقرأ « عودة الروح » او « ابراهيم الكاتب » او « بداية ونهاية » او « الشارع الجديد » ، نجد اننا نشرف على الوان مختلفة من الحياة، وعلى عوالم انسانية متباينة. ولكن على الرغم من اختلاف الموضوعات واساليب العلاج ، نجد ان هذه القصص جميعاً ، لها قيمها الخاصة ، ومعانيها الانسانية الاصيلة، لانها لا تعنى بما يطفو على سطح الحياة من زبد الحوادث والشخصيات ، ولكنها تتعمق الى مختلف العواطف ، وتستبطن الوان المشكلات ، وتعكس صور الصراع الحيوي ، الذي تتصل عراه ، بين اعضاء هذه المجموعة الانسانية الصغيرة ، التي عزلها الكاتب عن تيار الحياة المتدفق ، ليصفها لنا في دقة وامانة ، دون ان يفصم ما بينها وبين الحياة الكبيرة الزاخرة ، من اواصر واسباب . وهذا الحكم ينطبق على فنون الادب عامة ، لان الادب في حقيقته ، ليس الا تفسيراً عميقاً للحياة . والمحك الحقيقي لعظمة القصة ، او لخلود اي اثر ادبي ، على اختلاف الاساليب والموضوعات ، هو مدى اتصاله بالحقائق التي تجعل الحياة الانسانية اكثر عمقاً ، واوسع شمولاً ، ومقدار ما فيه من القيم التي تبرز النواحي الروحية في الحياة ، قوية ناصعة . وباستطاعة الكاتب ان يهيىء لادبه مثل هذه الصفات ، التي تسمه بميسم القوة والاستمرار ، بالطريقة التي يصطنعها في تناول

الموضوع واكتشاف قيمه الخاصة . والحياة الوضيعة البسيطة ، لا تقل عن الحياة السامية المعقدة ، او عن الحوادث التاريخية العظيمة ، من حيث كمون هذه القيم الاصيلة فيها . فشخصية الموظف البسيط ، والبرجوازي الصغير احمد عاكف في « خان الخليلي »، لا تقل قيمة عن شخصية الامير الدانياركي هملت، من حيث احتواؤها على القيم الانسانية التي يستطيع الكاتب ان ينبش عنها، ويستغلها في التعبير عن قلق الطبقة الوسطى الصغيرة وكفاحها المرير مع الفاقة والمرض والبؤس الروحي والمادي ، وفي تجسيم روح التضحية والايثار ، وحب الاسرة والحرص على تماسكها ، والاخذ بيدها حتى تجتاز عقبات الحياة بطمأنينة وسلام . وعلى هذا ليس لنا ان نفضل القصص التي تتجه اتجاهاً جدياً عابساً ، على تلك التي تعتمد على الفكاهة والعبث ، فهما سواء من حيث توفير القيم الانسانية؛ والقصة لا تكون عظيمة ، بما يرين على سطحها من التجهم والعبوس ، بل باستبطانها الانفعالات والاحاسيس التي تنتابنا وتمتلكنا في صراعنا الدائم مع الحياة . ولكن لا بد لنا هنا من الحيطة والحذر ، حتى لا يؤدي حديثنا هذا الى سوء في الفهم او خطإٍ في التقدير . فهذه الصفات التي اشرنا اليها آنفاً، لا تحرم بعض القصص التي تتقبلها نفوسنا باللذة والارتياح ، من صفة العظمة . فنحن لا نستطيع ان ننكر ان من اغراض القصة ايضاً ، ان تكون ممتعة مسلية . فمثل هذه القصص ، اذا ادت الى هذه النتيجة ، بطريقة

سليمة صحيحة ، لا نملك الا ان نعتبرهـــا ناجحة ، وان نعد الغرض الذي ادته تبريراً كافياً لوجودها .

ومن ناحية اخرى ، قد يكون في فنية القصة وفي قوتها التمثيلية ، أو في دقة رسم شخصياتها وفي سخريتها وفكاهتها ، ما يكفي لجعلها في المقام الاول من الادب القصصي . وهـذه اعتبارات لها قيمتها ، ويجب ان نعنى بها اثناء تقديرنا للقصـة . ومهما يكن الامر ، فان المبدأ الذي نقرره يبقى ثابتـــاً هنا ، وهو ان العظمة الحقيقية في القصة ، تعتمد على عظمة موضوعها ، او القيمة الحقيقية لموادهـا الاولية . ولكن عظمة الموضوع وحدها لا تكفي لجعل القصة عظيمة ، اذ لا بد لها ، بالاضافة الى ذلك ، من يد صناع ، تستطيـع ان تبرز خصائصها، وتظهر صفاتها وطاقاتها الكامنة على احسن وجه . ومعنى هذا ان الامر يتوقف على عملية الابداع او الخلق في القصة ، وما يرافقها من موهبة طبيعية ، وبراعة فنية. ولكن هاتين الصفتين، لا تؤديان بالكاتب الى النتيجة المتوخاة ، ولا تبلغانه من فنه ما يريد، الا اذا كانت خبرته بالحياة واسعة عميقة .

والحديث عن الخبرة الواسعة ، يقودنا الى مسألة اساسية في كتابة القصة ، وهي الصدق في التعبير عن الشخصية، وفي تصوير الحياة . فالصدق ، بهذا المعنى ، هو الشرط الاول في كل عمل ادبي عظيم . ولهذا يترتب على الكاتب ان يتقيد بمجال خبرته ، والا يعرض للموضوعات التي تنقصه الخبرة الشاملة العميقة بها .

وعلى الكاتب ان يكتفي بالنظر الى الحياة ، من هـذه الزاوية المحدودة التي عرفها والفهـا ، وليترك لغيره من الكتّاب ان يعرض علينا خبرته الخاصة باخلاص وصدق .

٢

ومجال القاصّ ، هو عناصر التجربة الانسانية ، التي عرفها او خبرها ، ولهذا يستطيع ان يتمثلها تمثلًا فنياً . وهذا المجـــال يتوقف على طبيعة الكاتب ، وعلى بيئته الاولى . والكاتب الذي يتقيد بمجاله ، يستطيع ان يمضي فيه الى آخر الشوط، وان يبلغ فيه شأواً لا يُدرك . وجين اوستن هي المثـل الخالد على اخلاص الكاتب لمجاله الخاص ، ولهذا استطاعت ان تقدم لنـا صورة دقيقـة من الحياة بكل ما فيها من اشخـاص وحوادث ومشاهد طبيعية. وهذه الصورة تمتاز بالوضوح والصفاء والصدق. وقد برهنت بذلك على ان امتياز الكاتب لا يعتمد على اتساع مجاله ، وانفراج الزاوية التي ينظر منها الى الحياة، بل على عمقه ، ونبشه عن اغوار الحياة .

ويمثل هاردي ، الكاتبَ القصصي الذي حاول ان يتعـدى نطاق مجاله الخاص ، فانحرف وضلت بـه السبيل . فقد حاول ان ينتقل الى طبقة اعلى من طبقته ، ليتمكن من اقتبـاس اخلاقها وعاداتها ، وطريقتها في الحديث ، وذلك ليدخلهـا في

نطاق مجاله القصصي، وقد كانت نتيجة ذلك طبعاً، الاخفاق الذريع. وليته قبع في عقر بيته، بدلاً من تطفله على تلك الحفلات الفخمة، التي كان يبلله فيها عرق الخجل، ويظل طوال الوقت عابساً حزيناً. وفي الادب الفرنسي، يقابلنا مثل الاخوين جونكور[1]، اللذين كانا يتسللان الى مختلف الازقة والحارات، لالتقاط صور الحياة فيها، لكي يكتبا قصصاً واقعية دقيقة. ولم يعلما ان خادمتهما كانت تعيش حياة كلها طيش ومجون، وتقضي ايامها مخمورة، وتتصل ببائع الحليب، لتلد له غلامين سفاحاً.

ويتهم محمود تيمور دائماً، بانه لا يتقيد بمجاله القصصي، انْ في اقاصيصه او في قصصه. ففي قصته « نداء المجهول » مثلًا، يصور لنا رحلة الى لبنان، قام بها راوي القصة حوالي سنة ١٩٠٨. وقد اخطأ الكاتب في تصور البيئة المكانية والزمانية للقصة، وتردى في بعض الاخطاء التاريخية والجغرافية. فهو يقول على لسان الراوية، انه رأى على احدى الرسائل الواردة

(١) الاخوان جونكور هما ادمون، وجيل. وقد اشتركا في تأليف عدة قصص، منها مدام جرفيزيه. ولما مات جيل، ظل ادمون يكتب وحده، كما لو كان اخوه حياً. وقد ارادا ان يكونا واقعيين، فيصورا كل النفوس، علت او اتضعت، وان يكونا حديثين فيظهروا ما صارت اليه النفوس من تعقد، وان يكونا فنيين في الاسلوب. وقد كان ادمون يجمع في بيته الادباء بعد موت اخيه كل اسبوع، وعن هذه الاجتماعات تكون مجمع جونكور الادبي الذي ما يزال قائماً حتى اليوم، والذي يتكون من الروائيين والكتاب المشهورين، وذلك بالانتخاب. وهذا المجمع يمنح كل سنة جائزة للقصة، باسم (جائزة جونكور).

الى الاستاذ كنعان طابعاً سورياً ، في حين ان سوريا في ذلك الوقت كانت ولاية عثمانية ، ولم تستقل عن السلطنة ، وتصدر طوابع خاصة بها ، الا في فترة حكم فيصل القصيرة . وكذلك يتحدث لنا عن صحاری شاسعة ، لا نقع لها على اثر في لبنان . وهو بالاضافة الى ذلك، يقدر مدة الرحلة بعشرة ايام ، بينما كان باستطاعة الانسان في ذلك الوقت ، ان يقطع لبنان ، من الشرق الى الغرب ، او من الشمال الى الجنوب ، في اقل من يومين .

ومما لا شك فيه ، ان الكاتب يستطيع ان يؤلف قصة عظيمة واحدة على الاقل ، اذا تقيد بمجال خبرته الانسانية . ولكن الكتّاب الناشئين ، بوجه عام ، يشيحون بوجوههم عن هذه الحقيقة ، ويتطلعون الى بعض الموضوعات التي ليس لهم بها سابق خبرة ، مدفوعين الى ذلك بحبهم للتقليد ، او باعجابهم بكاتب من الكتّاب ، يحاولون تقليده وترسم خطاه .

وليس من الضروري ان تكون التجربة المباشرة ، المصدر الوحيد لمعرفة الحياة والخبرة بها . ففي الكتب انواع مختلفة من الخبرة ، التي يحتاج اليها الكاتب ، مهما اتسع افقه ، كما ان في الاتصال بالناس والتحدث اليهم ، الواناً من الخبرة ، التي قد نعجز عن الحصول عليها بالتجربة المباشرة .

واذا كان الكاتب ذا موهبة خالقة ، وكانت لديه القدرة على استيعاب انواع التجارب التي تنهال عليه من مختلف دروب

الحيـاة ، وتمثلها تمثلاً صحيحاً ، وكان بالاضافة الى كل ذلك ذا خيالٍ واقعي ، يمكّنه من ان يرى الاشياء بوضوح ، وان يرسمها بدقة ، استطاع ان يصور لنا الوان التجـــارب هذه ، تصويراً حقيقياً صادقاً ، ولو كان فيها من المشاهد والاحداث ، ما لم يسبق له الوقوع ضمن مجال اختباره الحيوي . اما كاتب القصة التاريخية ، فانه يختلف عن الكاتب الذي يستمد موضوعه من الحياة العصرية المحيطة به ، لانه مضطر الى الاعتماد على الخبرة التي تأتيـــه بالواسطة ، اذ يجمع مـــادته القصصية من مصادر التاريخ . وقد يضطر كاتب القصة العصرية الى مثل هذا ، اذا تنـــاول موضوعاً من الموضوعات التي تكون غريبـة او غير مألوفة ، او بعيدة عن مجال خبرته الخاصة . وهذا مـا نجده في قصة « الاطلنطيد » للكاتب الفرنسي بيير بنوا . اذ اعتمـد الكاتب في رسم بيئة القصة ، ومجالها الطبيعي ، على بعض كتب الرحلات ، وكتب الجغرافيا ، وتقارير علماء الجيولوجيا .

٣

هذا ما يختص بالمادة الاولية للقصة . امـا حبكتها ، وهي طريقة المعالجة الفنية ، التي يجريها الكاتب على تلك المادة ، فهي ما سنتحدث عنه الآن .

القصة ، مهما كان نوعها ، هي في حقيقتها نوع من الحكاية .

ولهذا علينا بعد قراءتها ان نتساءل : هل الحكاية ، كحكاية ، طريفة ومشوقة ، وتستحق المجهود الذي بُذل في قصها ؟ فاذا كانت كذلك ، هل استطاع الكاتب ان يقصها علينا ببراعة وافتنان؟ اي هل استطاع ان يسردها ، دون ان يفسد تسلسلها بالحشو والاسهاب في بعض المواضع ، وبالحذف والايجاز في المواضع الاخرى ؟ اي هل حافظ على التناسب والتناسق اثناء السرد ، وهل كانت الحوادث تتتابع منسابة دون تلكؤ ، ويعتمد اللاحق منها على السابق ؟ اذا نجح الكاتب في تحقيق كل هذا ، فمعنى ذلك انه استعمل حقه في الاختيار والتنسيق ، واستطاع ، بلمساته الفنية ، وبريشته الساحرة، ان يحيل الاشياء التي تبدو تافهة ممجوجة ، الى روائع عظيمة متألقة .

وقدرة الكاتب على قصّ الحوادث ببراعة وتسلسل ، دون حشو او استطراد ، لها قيمة فنية عظيمة ، لا يدركها الا الذي كلف نفسه عناء مراقبة احاديث المقاهي والمجالس الخاصة والعامة ، ولاحظ ما فيها من حشو واضطراب وتناقض وتكرار ، الى جانب ما فيها من تفاهة وضحالة في كثير من الاحيان .

وهناك بعض القصصيين ، الذين يكتبون قصصاً ليس لها وزن ولا قيمة خالدة ، ولكنهم يسردونها باسلوب طبيعي سلس ، خال من التعمل والتكلف ، ويستطيعون ان يبرزوا في كل مرحلة من مراحل القصة ، كل ما تحتوي عليه من متعة

ولذة . وهنالك ايضاً ، بعض الكتّاب الذين يمتازون بعمق التفكير وشمـول النظرة ، ولكنهم يعجزون عن سرد قصصهم بهذا الاسلوب الطبيعي ، او انهم يقدمون القيم الفكرية في القصة على القيم الفنية . فاذا قرأنا قصة لدوماس مثلًا ، وهو يُعتبر من ابرع كتّاب القصة في العالم ، اعجبنا بما فيها من حيوية وتدفق، مما يجتذبنا ويشوقنا الى تتبع الاحداث بنهم . وهو يوفر هذه العناصر في قصته ، دون ان يشعرنا بانه يبذل مجهوداً شاقاً او يحاول محاولة عسيرة . على حين أننا نشعر بمثل هذه المحـاولة ، عندما نقرأ قصص بلزاك وتولستوي ودستويفسكي مثلًا .

ولا اعني بهذا، ان يكون تحليل اسلوب السرد وتطور العمل القصصي، همنا الوحيد اثناء دراسة القصة، بل علينا ايضاً، ان نلتفت الى طريقة الكاتب في ربط الاجزاء المنفصلة ، وابراز المواقف المتباينة ، واستغلال كل ما يتاح له من وسائل التأثير. فالكاتب البارع ، يستطيع ان يضع في كل حادث من احداث قصته ، ما يجعل له قيمة في ذاته ابتداء ، وما يربطه اخيراً بالاحداث الاخرى ، حتى تتعاون جميعاً على تأدية التأثير المطلوب .

وتختلف اساليب الكتّاب في ذلك ، فبعضهم يؤثر الايجـاز القائم على الايحاء ، كما فعل نجيب محفوظ عندما صور انتحـار نفيسة وحسنين في « بداية ونهاية » ، وفي عودة السيدة عنايات لكامل رؤبة لاظ في نهاية « السراب » ، وكما فعل في مصرع بطله التراجيدي عباس الحلو في « زقاق المدق » .

وبعض الكتّاب يؤثرون الاطناب ، كما فعل هوثورن في وصف موت القاضي جفري بنشين في الفصل الثامن عشر من قصة «المنزل ذو القباب السبع» . وقد يجمع الكاتب بين الطريقتين في قصة واحدة ، كما فعل فلوبير في وصف موت مدام بوفاري منتحرة بالسم ، وموت زوجها شارل بوفاري حزيناً هادئاً .

٤

ونستطيع ان نقسم القصة ، من حيث تركيب الحبكة ، الى نوعين متميزين هما: **القصة ذات الحبكة المفككة** (loose)، **والقصة ذات الحبكة المتماسكة** (organic) . وتبنى القصة من النوع الاول، على سلسلة من الحوادث او المواقف المنفصلة، التي تكاد لا ترتبط برباط ما . ووحدة العمل القصصي فيها لا تعتمد على تسلسل الحوادث ، ولكن على البيئة التي تتحرك فيها القصة ، او على الشخصية الاولى فيها ، او على النتيجة العامة ، التي ستنجلي عنها الاحداث اخيراً ، او على الفكرة الشاملة التي تنتظم الحوادث والشخصيات جميعاً . وهكذا يستطيع الكاتب ان يقدم لنا مجموعة من الحوادث الممتعة ، التي تقع على شكل حلقات متتابعة ، لا تنحدر الواحدة منها ، من الاخرى ، ولا تتصل إلا بذلك الرباط الذي يخفيه الكاتب عنا ، حتى نكتشفه اخيراً بعد الانتهاء من القصة . ومن الامثلة على هذا النوع ،

« اوراق بكويك » لدكنز ، و « الشارع الجديد » للسحار ، و « زقـــاق المدق » لنجيب محفوظ ، و « الحرب والسلام » لتولستوي .

اما القصة ذات الحبكة المتماسكة ، فانها على العكس من ذلك، اذ تقوم على حوادث مترابطة، يأخذ بعضها برقاب بعض، وتسير في خط مستقيم ، حتى تبلغ مستقرها . واكثر القصص المعروفة ، من هذا النوع، ومنها « مدام بوفاري » ، و « اسرة ارتامونوف » ، لغوركي ، و « بداية ونهاية » و « عودة الروح » و « دعاء الكروان » . وقد تحوي قصة من القصص ، هذين النوعـــين من الحبكة ، كما حدث في « دافيد كوبرفيلد » لدكنز ، كما ان هناك قصصاً عديدة ، تكون حبكتها بسيطة، فلا يحتاج القارىء الى ان يبحث فيها عن خطة قصصية محكمة ، ومن هذا النوع اكثر قصص جين اوستن ، وترجنيف .

وهذا التقسيم الذي اوضحناه سابقاً، لا يعني البتة، ان القصة ذات الحبكة المتماسكة ، خير من القصة ذات الحبكة المفككة، وانما هو تقسيم لتسهيل البحث ، ولكل منهما مساوىء ومحاسن، سنتحدث عنها فيما يلي .

فمما يؤخذ على القصة ذات الحبكة المتماسكة ، انها قد تنقلب احياناً الى عمل آلي ، حتى ان القارىء يشعر فيهـــا بإحكام الصنعة ، كما حدث في قصة « السراب » ، اذ تحكـّم النموذج النفسي، الذي بني على عقدة اوديب، باحداث القصة وشخصياتها،

مما جعل الكاتب يسخّر كل مواده الاولى، لخدمة الشخصية وبنائها.

ومما يؤخذ عليها ايضاً انها قد تؤدي الى الافتعال والصدفة، كما هو الحال في «توم جونز» حيث نقع على بعض التفاصيل المفتعلة، والاحداث التي تأتي صدفة واتفاقاً، وذلك لكي تؤدي العمل الذي يفرضه عليها الكاتب، وهو ان تكون حلقة متممة لتلك السلسلة المحكمة التي اراد ان يقيم عليها بناء القصة.

ونستنتج مما سبق، شرطين اساسيين، يجب ان يتوفرا في الحبكة القصصية المتقنة، وهما: ان تتحرك بطريقة طبيعية خالية من الصدفة والافتعال، وان تكون مركبة بطريقة مقبولة مقنعة، لا نشعر فيها بآلية العمل القصصي، مما يجافي الحياة الانسانية الطبيعية. وخير مثل على الحبكة المتماسكة، الى حد الافتعال والآلية، قصص ولكي كولنز وآرثر كونان دويل وموريس لبلان وأجاثا كرستي.

٥

والحبكة القصصية تنقسم من حيث بناؤها الى نوعين: **الحبكة البسيطة، والحبكة المركبة.**

ففي النوع الاول، تكون القصة مبنية على حكاية واحدة، اما في النوع الثاني فتكون مركبة من حكايتين او اكثر. ووحدة العمل والتأثير في القصة، تتطلب تداخل الحكايات

المختلفة ، واندماج بعضها في البعض الآخر .

والنقد الاول الذي يوجه الى قصة « سوق الغرور » لثكري ، انها قائمة على حكايتين ، احداهما تدور حول اميليا سدلي والاخرى حول ربيكا شارب . ولكن الكاتب لم يدمجهما في وحدة متماسكة . ومثل هذا النقد ، يمكن ان يوجه الى كثير من القصص ، ومنها « انا كارنينا » . ونجيب محفوظ في « زقاق المدق » استطاع ان يقص حكايات كثيرة ، الا انه استطاع ان يربطها جميعاً برباط خفي ، هو الزقاق نفسه ، او الانقلاب الذي حدث في حياة اهل الزقاق، نتيجة للحرب العالمية الثانية .

ومما هو جدير بالملاحظة ايضاً ، ان الكاتب حين يبني قصته على حكايتين او اكثر ، يعنى في المقام الاول ، بتوازنهما ، وباظهار تأثير احداهما على الاخرى . فنحن نستطيع بقليل من الخيال والتأمل ، وبالاستعانة بايحاء الكاتب ، ان نربط حكايات « زقاق المدق » ، بعضها بالبعض الآخر ، وان نتبين تأثيرها المتبادل ، وانبثاقها من سبب واحد، او اسباب كثيرة ، تنبع جميعاً من السبب الاول. ونقع على مثل هذه التوجيهات الخلقية، والمفارقات الانسانية والصراع المرير بين الانسان والظروف المحيطة به ، في قصة « انا كارنينا » التي بنيت على حكايتين متوازيتين .

٦

بقيت مسألة اخيرة ، تستحق النظر والالتفات عند دراسة حبكة القصة ، وهي طريقة عرض الحوادث او تطويرها . فبينما نرى الكاتب المسرحي يكاد يكون مقيداً بطريقة واحدة ، هي طريقة العرض ، والقصص الذي تتداوله الشخصيات ، نجد ان كاتب القصة يستطيع ان يسلك عدة طرق .

فباستطاعته مثلًا ان يلجأ الى طريقة السرد المباشر ، وهي الطريقة الملحمية ، او الى طريقة الترجمة الذاتية ، او الى طريقة الوثائق او الرسائل المتبادلة ، او الى طريقة حديثة ، وهي طريقة تيار الوعي او المونولوج الداخلي
(Stream of consciousness)

وعمل الكاتب في الطريقة الاولى ، هو عمل المؤرخ الذي يجلس الى مكتبه ، ليدون التاريخ الظاهر لمجموعة من الشخصيات. واكثر ما نعرفه من القصص ، ينتمي الى هذا النوع ، اذ ان هذه الطريقة ، هي اكثر تلك الطرق شيوعاً . وفي الطريقة الثانية ، يكتب القاص قصته بضمير المتكلم ، ويضع نفسه مكان البطل او البطلة ، او مكان احدى الشخصيات الثانوية ، ليبث على لسانها ترجمة ذاتية متخيلة . وهذه الطريقة هي التي نجدها في « روبنصن كروزو » ، و« قسيس ويكفيلد » ، و « دافيد

كوبرفيلد » ، و « جين اير » و« المقامر » ، و « السراب » ، و«عود على بدء» للمازني ، و« نداء المجهول » لتيمور و « الحب الضائع » لطه حسين (وقد كتبها على لسان البطلة) ، وفي اكثر قصص محمد عبد الحليم عبدالله .

وفي الطريقة الثالثة ، يعتمد الكاتب على الرسائل ، كما نرى في قصص رتشاردسون ، وفي « آلام فرتر » لجوتيه ، او على المذكرات ، كما نرى في « مذكرات انطوان ركوانتان » لجان بول سارتر . وقد يجمع الكاتب بين طريقتين او اكثر من هـــذه الطرق ، كما فعـل اندريه جيد في قصته « مدرسة الزوجـات » ، حيث مزج بذكاء بين الترجمة الذاتية والرسائل والمذكرات .

اما الطريقة الاخيرة ، فتُعتبر من احدث التطورات في فن القصة ، وما يزال الكتّاب حتى اليوم ، يلجأون اليها ، وبعضهم يعتمد عليها كل الاعتماد ، والبعض الآخر يعتمد عليها في بعض مواقف القصة فقط . ومبتكر هذه الطريقة ، هو كاتب فرنسي مغمور يدعى ادوارد ديجاردان ، وهو من صغار الرمزيين ، وقد الف قصة دعاها « لقد قطعت اشجار الغار » ، واصدرها في باريس سنة ١٨٨٨ (١). وهي قصة شاب باريسي دعا احدى الممثلات الى العشاء ، لا اكثر من ذلك . وهي تسجل الخواطر التي جـالت بذهن ذلك الشاب ، وبذهن تلك الممثلة في ذلك

(١) «James Joyce» - by W. Y. Tindall p. p 41 - 42

اللقاء . فهي اذن قصة خالية من الحوادث كل الخلو ، قوامها الافكار والذكريات ليس غير . وفي شرح منهجه ، كتب ديجاردان يقول : « المونولوج الداخلي يتصل بالشعر من حيث انه ذلك الكلام الذي لا يُسمع ولا يقال ، وبه تعبر الشخصية عن افكارها المكنونة (اي ما كان منها اقرب الى اللاوعي)، دون تقيد بالتنظيم المنطقي، او بعبارة اخرى في حالتها الاولى. وسبيل الشخصية الى هذا التعبير ، هو الكلام المباشر الذي يكتفى فيه بالحد الادنى من قواعد اللغة ، على نحو يدل على ان الخواطر قد سجلت كما ترد الى الذهن تماماً » . فالانسان حين يتكلم مع غيره من الناس ، يلتزم اصول اللغة حتى يفهم الناس ما يقول . ولكن الانسان لا يتكلم مع الناس طول الوقت ، بل ان الكلام لا يشغل من حياتنا اليومية الا جانباً يسيراً، وما بقي لنا من الوقت نقضيه في التفكير بجميع درجاته والوانه ، من التأمل الى الملاحظة العابرة ، ومن استحضار ذكريات الماضي الى بناء صور المستقبل . فخواطر الانسان لا تقل أهمية او دلالة عن كلامه او اعماله ، وتسجيلها واجب على الفنان محتم. والفنان الذي يتوخى الامانة في نقل الواقع، يحتفظ لكل شيء بنسبته في الحياة، ولو فعل ذلك لوجد ان الخواطر وحدها تشغل تسعة اعشار قصته ، اما الكلام والافعال والحوادث فلا تستهلك الا العشر الباقي . وهذه طبيعة الحياة ، فكل من يتصدى لوصف الحياة كما هي ، ينبغي ان يلتزم هذه

القاعدة، وهذه الخواطر التي يحدث بهـــا الانسان نفسه، هذا المونولوج الداخلي الصامت لا يرد الى الذهن في صورة مرتبة مبوبة، تتبع فيها العلة النتيجة، ويجري فيها الكلام طبقاً لاصول الكلام، ويسبق فيهـــا الماضي البعيد الماضي القريب، بل يرد متقطعاً مضطرباً اشبه شيء بشريط السينما اذا امتحن على مهل، فهو خال من التتابع المنطقي، متوقف على التتابع العاطفي، او الضرورات الآلية، كالتداعي اللفظي مثلاً، وفي عالم الذكريات يتداخل الماضي والحاضر والمستقبل، ويفقد الزمن معناه كذلك. وما يقـال في الكلام يقـــال كذلك في الانفعالات والاحساسات والصور الذهنية، فمن الامانة ان تسجل كل هذه الاشيـاء على وضعها الاصلي، فتعفى من الصيـاغة النحوية، والصياغة المنطقية معاً(١)

وقد سار عـــلى هذه الطريقة، مارسيل بروست في قصته « البحث عن المـاضي »، ولكنها بلغت حد الكمال عند جيمس جويس، في قصته « يوليسيس »، وعند تلميذته فرجينيا ولف، في اكثر قصصها مثل «مسز دلوي»، و« الى المنارة » وسواهما.

وغاية الكاتب، في قصص كهذه، هي ان يدرس الشخصية الانسانية، ويعرضها على الملأ برسم قطـاع داخلي لحياتها العقلية

(١) لويس عوض - « في الادب الانجليزي الحديث » - (القـــاهرة ١٩٥٠) ص ٢١٧ - ٢١٩، وراجع ايضـــاً المرجع الذي نقل عنه الكاتب وهو كتاب تندال الذي اشرنا اليه سابقاً.

الطبيعية العفوية، ففي « مسز دلوي »، نرى عرضاً قطاعياً للحياة العقلية التي تحياها سيدة مهذبة، في صومعة الفكر والذكريات، خلال نهار واحد يمضي بين ذهابها الى السوق، لشراء طاقات من الزهور، استعداداً لحفلة ستقيمها في المساء، وما حدث في هذه الحفلة. وبين هذين الحادثين، ومن خلال هذا الاطار الحيوي الضيق، ترتسم امامنا صورة كاملة لحياة البطلة، منذ صباها الى ان بلغت الخمسين. وهذه الصورة تتكشف امامنا تدريجاً، بواسطة ذكريات البطلة، واثر الاشخاص الذين تقابلهم، في اثارة هذه الذكريات، وتفسيرها وتوضيح معالمها، وربطها بادوار حياتها المختلفة. فالذكريات تلعب دوراً هاماً في هذه القصة، وفي مثيلاتها، وابطالها يعيشون في جو ضبابي غائم، تظلله الاخيلة والاحلام، ويتسم بالخلخلة وعدم التماسك واللاغائية.

والاساس الفني الذي ترتكز عليه هذه القصص، هو عرض الناحية الفكرية من حياة البطل، بدلاً من الناحية الخارجية العملية، وما يتصل بها من وقائع واحداث. وهذا لا يعني ان قصة كهذه تخلو من الافعال الانسانية خلواً تاماً، فليس من الضروري ان يبقى البطل ساكناً، بل ان حركته واتصاله ببعض الاشخاص، على قلة عددهم، يساعدان الكاتب على استنزال معطيات فكره العفوي، واحلام يقظته، وفيما يختص بهذه الاحلام والذكريات، يلتزم الكاتب مبدأ الانتخاب

ايضاً ، فلا يسردها علينا جميعا ، غثها وسمينها ، كما لا يستطيع كاتب آخر ، ان يصف لنا جميع الاعمال التي يضطلع بها بطله ، فالحالتان سواء من حيث وجوب تطبيق مبدإ الانتخاب، ومن حيث وجوب التزام الخطة المثلى ، التي توفر للقارىء اكبر قسط مستطاع من المتعة الفنية .

٧

ولا يخفى ان لكل طريقة من هذه الطرق، ميزاتها الخاصة. فبينما تتيح الطريقة الاولى – طريقة السرد المباشر – للكاتب ، ان يحرك شخصياته ، وان يرسم الامكنة والمواقف ، كما يشاء، نرى ان الطرق الاخرى تساعده على رسم جو من الصدق والسذاجة والالفة ، يبدو للقارىء وكأنه منشور على طبيعته، دون تكلف او افتعال . ولكن يجب ان نذكر الى جانب ذلك ، الصعوبات الناجمة عن اصطناع تلك الطرق ؛ فكثيراً ما يخرج الكاتب ، في طريقة الترجمة الذاتية ، عن نطاق الشخصية ، وينطقها بما لا يحتمل ان تنطق به ، ولا ان تعترف بصحة نسبته اليها ، اذا ما اجري على لسانها . وبهذا يضرب على وتر غير وتر الشخصية. وكثيراً ما نشاهد ان هذه الشخصية تنطق بلسان المؤلف ، وتعبر عن آرائه . وخير مثل، يوضح لنا ما يترتب على الكاتب من حرص وحذر ، في استعمال هذه الطريقة ، هو ما نراه في قصة « السراب » لنجيب محفوظ .

فعندما اراد الكاتب ان يصور لنا شخصية كامل رؤبة لاظ المنحرفة المريضة ، عن طريق البوح والاعتراف، احتاط للأمر ، واجرى (التصالح) المطلوب في الشخصية ، وذلك بعودة السيدة عنايات للبطل ، وعودتها هذه ، لها فائدة مزدوجة ، اذ انها ترمز الى استمرار حياته ، وانتهاء مرحلة الصراع والانهزام والعزلة اولاً ، كما انها تخلق هذا الاستواء في الشخصية ، الذي لا تستطيع بدونه ، ان تعود بذكرياتها القهقرى، لتستهل قصتها « السراب » بهذا المنطق السليم وهذه الفلسفة المتزنة .

ولا ننكر ايضاً ان لقصة الرسائل والمذكرات ، فائدة عظيمة ، تتجلى في اتاحتها للكاتب التعبير عن الاحاسيس والعواطف ، التي تعتمل في نفوس مختلف الشخصيات ، بحرية وانطلاق ، كما انها تساعد على الارهاص والتنبؤ بالمصائب قبل وقوعها ، وبالنتائج قبل تكشفها . الا انها اذا وقعت بين يدي كاتب محدود الموهبة ، انقلبت الى صورة مضطربة قبيحة، تنضح بالتكلف والافتعال . وكثيراً ما اخذ النقاد على رتشاردسون ، ان شخصياته مصابة (بداء الرسائل) . فبعضها كان يكتب منها ما يقع في مئة صفحة او اكثر ، في اليوم الواحد . فكأن عملها الوحيد ، في هذه الحياة ، ان تجلس في مكتب منظم ، ترد اليه الرسائل، وتصنف الى اصناف مختلفة ، وتوضع في ملفات ، لكي يسهل الرجوع اليها عند الحاجة . ويظهر ان بعض هذه الشخصيات ، كان ينفق دخله ثمناً لطوابع البريد .

ولكن اذا دخلت الرسائل في قصة من القصص العـادية ، التي تعتمد على السرد المبـاشر ، او على الترجمة الذاتية ، فانهـــا تكسبها قوة والفة ، كما حدث في « مدرسة الزوجات » لاندريه جيد ، وفي رسائل مستر مكوبر في « دافيد كوبرفيلد » .

اما قصة « تيار الوعي » او المونولوج الداخلي ، فانها تتيح للكاتب ان يصور لنا الحيـاة ، كما تتصورها تلك الشخصية ، وان يكشف لنا عن نظرة الشخصية الى الشخصيات الاخرى، وبالعكس ، وهكذا يرسم لنا معالم الشخصية ، من خلال عالمها الشعوري واللاشعوري الخاص ، ومن خلال الاضواء التي تلقيها الشخصيات الاخرى عليها. وبهذا يقدم لنا صورة تنضح بالطرافة والألفة والصدق . الا انه على الرغم من هذا كله ، لا يستطيع ان يصور لنا حياة البطل بالدقة التي تتسم بهـــا طريقة عرض الحياة الخارجية مثلًا . ونحن نلمس ذلك جيداً، اذا رصدنا حياة الانسان العادي، فان فكرته عن نفسه، تختلف تمام الاختلاف، عن الفكرة التي نكونها نحن عنه ، عن طريق مراقبتنا لاعمـاله اليومية ، في الحياة العادية . وهذه الطريقة تقدم لنا ضروباً من التحليل النفسي ، وتصور لنا ، في الغالب ، حياة الانسان اللاشعورية . الا انهـــا في معظم الاحيان ، لا تعنى بالقاء الاضواء على شخصية البطل ، بل تكتفي بان تجلو لنا بعض الوان انحرافه النفسي والفكري ، ببعض الوسائل المحدودة .

وعلينا ، حين ندرس قصة من القصص ، ان نبحث عن غاية

الكاتب من ايثاره لاحدى هذه الطرق ، وعلينا ايضاً ان نحسب حساب الربح والخسارة ، اي ماذا افدنا من استعمال هذه الطريقة ، وماذا اضعنا على القارىء وعلى الصدق الفني ، وعلى الحياة الانسانية عامة .

٨

بقي اخيراً عنصران هامان في دراسة الحبكة القصصية، وهما **التوقيت والايقاع** . فالقارىء يلاحظ ان القصص التي يقرؤها ، تختلف من حيث سرعة تكشف الحوادث . ففي قصص القرن الثامن عشر ، نلاحظ ان الحوادث تتوالى في بطء وحذر، وان القصة تحسر قناعها للقارىء ، في خفر وحياء . وقد سار كتّاب العصر الفكتوري على هدى رتشاردسون وفيلدنج ، فكانوا يطلقون للقلم العنان، يتحرك على القرطاس ببطء وتوانٍ ، راسماً صوره الفضفاضة الواسعة . ولعل قراء هذين العصرين ، كان لهم من الفراغ والجدَة ، ما يمكنهم من متابعة هذا التطور البطيء، والاستمتاع بمرافقته حتى النهاية . ولكن كتّاب هذا العصر ، عصر السرعة ، فهموا روحه ، وساروا في ركبه ، فالفوا قصصهم وطوّروها بسرعة توافق سرعة العصر . ولهذا نلاحظ ان معظم القصص الحديثة تتحرك بخفة ورشاقة .

الا انه لا بد لنا من التنبيه الى ان تطور العمل القصصي، يعتمد

في المقام الاول ، على الغاية التي يستهدفها الكاتب . اذ ان عنصر التوقيت لا يأتي عفو الخاطر، وانما يعتمد كل الاعتماد على فهم الكاتب للحياة ، وطريقته في التعبير عن هذا الفهم .

ويرتبط التوقيت ارتباطاً وثيقاً بتراخي العمل وتوتره في القصة . فان طبيعة العمل القصصي ، الذي يراوح بين القوة والضعف ، والتراخي والنشاط ، والاستجماع والوثوب، تفرض على الكاتب ان يسير بسرعة ملائمة لكل ذلك . فالقصة تبدأ بمقدمة هادئة مسترخية ، الى ان تبلغ بداية تجمع العاصفة، ويتلو ذلك اشتداد وطأتها وتأزمها حتى تبلغ الذروة. ثم تنحدر قاطعة الطريق ، في سرعة متناقصة ، حتى تصل الى مستقرها . وكل حالة من هذه الحالات ، لها سرعتها الخاصة ، التي تلائمها، وتتفق مع نشاط العمل القصصي فيها . والعمل القصصي ميدان للازمات والعقد والمشكلات ، ولذلك كان من الطبيعي ان تختلف سرعة السير باختلاف المواقف. وباختلاف السرعة، يترجح اهتمام القارىء بين التأجج والخمود ، والازدهار والذبول .

ومن الطبيعي ان يحدث هذا في القصة ، وهي صورة من الحياة الانسانية . فنحن لا ندرك معنى الخير الا اذا قسناه بالشر ، ولا ننتشي بحلاوة النصر ، الا بعد ان نتجرع مرارة الهزيمة ، ولا نقدّر السكينة حقّ قدرها ، الا بعد ان نبتلى بالصخب والضجيج .

وهذا الترجح في المواقف هو الذي يجنب الكاتب الرتابة ،

ويعترض سبيل الملل فلا يتطرق الى نفس القــارىء . وحياتنا الانسانية لا تجيء الا على هذه الصورة ، فهي تسير بنا صعداً ، ثم تحلق بنا ، وسرعان ما تنحدر نحو النهاية .

٩

وكل كاتب يدرك بطريقة شعورية او لا شعورية ، اهمية التنويع والتفاوت في القصة. والذي يتأمل بناء احدى القصص ، يلاحظ ان هذا التفاوت ليس عملًا عفوياً اعتباطياً ، وانما هــو عنصر هام من عناصر التصميم القصصي . والكاتب يقدمه لنا على هيئة امواج تتحرك بنظام خاص ، لتؤدي الى تـأثير معين ، يشعر القارىء معه بان القصة تسير وفق قانون مرسوم ، هو الذي يكسبها هذا الشكل الخاص الذي تجلت فيه .

وهذا التغير التموّجي في القصة هو الذي يسمى بالايقــاع . وقد يبدو في بعض الاحيان خافتاً غامضاً ، وفي البعض الآخر متحفزاً متسارعاً . ولكنه في احسن حالاته ، يجمع بين صفات مختلفة في آن واحد ، فيكون حراً او منضبطاً ، متعسراً او منساباً ، هادراً متوثباً او خافتاً متعثراً ، في آن واحد .

وسر الايقاع المؤثر هو التنوع فيالوحدة او الوحدة المتنوعة. فالكتاب الرائع وحدة قائمة بنفسها ، تامة مقفلة ، ولكنها

مع هذا تحوي من التنوع والتفاوت مـا يحفظ للقـارىء تحفزه وشغفه في التتبع والملاحقة .

ولعـل هذا هو الفرق الجوهري بين الأقصوصة والقصـة . فالاقصوصة تبنى على موجة واحدة الايقاع ، بينما تعتمد القصة على سلسلة من الموجات الموقعة ، تتوالى في مدها وجزرهـا ، ولكنها اخيراً تنتظم في وحدة كبيرة كاملة .

ومن أجمل الامثلة على البنـــاء القصصي الموقع « حكاية الزوجات القديمات » لارنولد بنيت . وهي تدور حول اختين عاشتا في مطلع حياتهما سوية ، في مدينة انجليزية صغيرة ، ثم افترقتا وسارتا في طريقين متباينين، فعاشت احداهما في انجلترا ، حياة هادئة مطمئنة ، بينما أمضت الثانية في باريس عيشة قاسية ضنكة . ثم التقتا ثانية ، في ارذل العمر ، حيث عاشتا معاً ، ولم يفرقهما الا يد الموت .

وهذا الايقاع الهادىء البسيط . يتفق وفكرة « بنيت » عن حقارة الحيـاة . وقصة « جين اير » لشرلوت برونتي تقوم على ايقاع اكثر وضوحاً من أيقاع قصة «بنيت» ، ولكنه متقطع عنيف محموم ، وليس فيه شيء من رزانة القصة السابقة وهدوئها وجلالها . وهو يتلون بالوان حياة البطلة ، فعندما كانت جين صبية ، كان الايقاع منتظماً رتيباً ، يدق دقـــات متصلة من الحزن والالم . وعندما اصبحت مربية ، وتمتعت بحظ كبير من الحرية ، سارت حياتها في هدوء واتزان. ثم حدثت الازمة ،

واختلط الحابل بالنابل . واعقب ذلـــك فترة اخرى من الالم الممض . واخيراً تنتهي القصة بحركة بطيئة لينة ونيدة ، تعكس لنا الهدوء الذي اعقب العاصفة .

ولقد تأخرت عناية الكتّاب بالايقاع ، فلم يلتفتوا اليه الا حديثـاً . وفي القصة الحديثة نجد اهتماماً بالغـــاً به . وذلك واضح في قصص فرجينيـا ولف وألدوس هكسلي ومارسيل بروست . فقد عني هؤلاء الكتّاب وسواهم بالايقاع ، وعدّوه جزءاً هاماً من التصميم القصصي . ولعل هذه العناية نتيجة حتمية لهذا الاهتمام الذي ابداه الكتّاب تجاه القصة ، حتى جعلوا منها فناً ادبياً رفيعاً، له حدود ضيقة دقيقة .

الفصل الثاني

الشخصية الانسانية في القصة

١

اول ما يُطلب من الكاتب ، سواء استمد موضوعه من التجارب العادية في الحياة ، او تعدى نطاق المألوف ، الى عوالم الخيال والخوارق، ان يتحرك رجاله ونساؤه ، على صفحات القصة، حركة الاحياء الذين نعرفهم او نعلم بوجودهم . ويجب ان يحافظوا على مثل هذه الحركة ، طوال القصة ، وان يظلوا احياء في ذاكرتنا ، بعد ان ننتهي من قراءتها .

ولكن من اين يأتي الكاتب بشخصياته ؟ قد يلتقطها من ملاحظاته المباشرة في الحياة المحيطة به ، كما كان يفعل ترجنيف ، وقد اعترف بانه لا يستطيع ان يخلق شخصية من الشخصيات ، الا اذا سلط قوة خياله على شخصية حية ، من الشخصيات التي

تتحرك من حوله، ولولا عثوره على مثل هذه الشخصيات ، لما استطاع ان يقدم لقرائه شخصية حية واحدة .

وقد يسمع عنها في احـد مجالسه ، او من احد اصدقائه ، او يقرأ عنها في صحيفة من الصحف، او في كتاب من الكتب، وقد تكون ، اخيراً ، وليدة الخيال المحض .

وفيما يختص بالملاحظة المباشرة ، نجـد ان خبرة الانسان بانواع الشخصيـات في الحياة ضيقة ومحدودة . على ان كتّاب القصة يختلفون في ذلك اختلافاً بيناً . فاذا قارن الانسان بين مختلف النماذج البشرية، التي وقعت عليهـا عين فيلدنج ، مثلاً، بالنماذج التي تعرّف اليها رتشاردسون شخصيـاً ، وجد ان خبرة فيلدنج اكثر عمقـاً وشمولاً . وكذلك الامر ، اذا قارنا بين سكوت و كبلنج من هذه الناحية. وهذه الامثلة تكفي للدلالة على ان المعرفة الواسعة ، لمختلف الشخصيات الانسانية، ضرورية جداً للقاص الذي يسعى الى رسم شخصيات صادقة حية .

وليس من الضروري ان يفرغ الكاتب المادة التي التقطها من ملاحظته المباشرة او من مصادره الثانوية ، على صفحات قصته . فالكاتب، بما هو فني مبدع، لا بد من ان يترك لخياله ان يلعب دوراً هاماً في رسم الشخصيات. ورسمه للشخصيات يعتمد كثيراً على فهمه لشخصيته هو ، وعلى قدرته على تمثيل دور الشخصية التي يريد رسمها، وعلى تصور التصرفات التي قد تصدر عن شخصية من الشخصيـات ، تحت ظروف معينة ، معتمداً في ذلك على

القياس . ولهذا فان حدود رسم الشخصية القصصية ، لا تقتصر على النطاق الذي تجول فيه الملاحظة المباشرة ، او على المعلومات التي تنحدر الى الكاتب من مصادره الثانوية ، بل تعتمد ايضاً اعتماداً كبيراً على ادراكه لامكانيات الشخصية الانسانية ، ولطاقاتها الكامنة . وهذا الادراك يتوقف على فهمه لشخصيته ، وقدرته على استبطانها ، والفطنة الى احاسيسها الداخلية .

وقد يلتقط الكاتب سمات شخصيته ، وقسماتها الفارقة ، من عدة شخصيات قابلها في الحياة . وهذا ما عناه فرنسوا مورياك حين قال :

« ولكن الى اي مدى يكون ابطال الرواية وبطلاتها ، واكثرهم مساكين اشقياء ، الى اي مدى يكونون صوراً طبق الاصل من الاحياء ، او صوراً شمسية منقحة ؟ ان الجواب عن هذا صعب عسير ، اذا اردنا ان نواجه به الحقيقة عن كثب ، فالحياة تمد الروائي بقسمات وجه من الوجوه ، وبرؤوس حوادث لا تند عن الواقع ، وبمشكلات عادية قد يكون لها شأن اذا اقترنت احوالها باحوال اخرى . وصفوة القول ، ان الحياة تكشف للروائي عن مطلع الطريق فيسلكه في غير الاتجاه الذي اتجهت اليه الحياة ، فيبرز المضمر ويحقق الممكن ويجلو الغامض ؛ وتراه احياناً يتجه الى عكس اتجاه الحياة ، فيقلب الاوضاع ويعرض لبعض المآسي التي عرفها ، فيرى فيها الجلاد هو الضحية ويرى فيها الضحية هي الجلاد . فهو اذ يتلقى امالي الحياة ،

يسير منها في طريق مغاير »[1]

والى مثل هذا المعنى اشار سومرست موم حين قال :

« ان الكاتب لا ينسخ نماذجه نسخاً من الحياة ، ولكنه يقتبس منهـا ما هو بحـاجة اليه . بضع ملامح استرعت انتباهه هنا ، او لفتة ذهنية اثارت خيـــاله هناك ، ومن ثم يأخذ في تشكيل شخصيته ، ولا يعنيه ان تكون صورة طبق الاصل ، بل ما يعنيه حقاً ، هو ان يخلق وحدة منسجمة ، محتملة الوجود ، تتفق واغراضه الخاصة »[2]

وهذه حقيقة لا مراء فيهـــا . اذ ان الشخصية في القصـة تختلف عنها في الحياة . فالفن والحياة شيئان متباينان. والوجود في احدهما يختلف عن الوجود في الآخر . فالحياة تفرض علينـا وجوداً مستمراً ، بينما الشخصيـــة في القصة ، لا تظهر الا في الاوقات التي ينتظر منها ان تقوم فيها بعمل ما . بينما نحن في حياتنا الواقعية نعيش اياماً ، بل سنين ، دون ان نعمل عملاً هاماً يلفت النظر .

---

(١) فرنسوا مورياك – الروائي واشخاص رواياته (ترجمة عادل الغضبان) ، مجلة الكتاب ، عدد ديسمبر ١٩٥٢ ص ١١٧٦ – ١١٧٧

(٢) « The Summing up » – P. 57

٢

ولو فرضنا ان الكاتب استطاع ان يجمع المـادة الخام التي تيسّر له تشكيل الشخصية التي تخـــدم غرضه ، فمـاذا يكون موقفه منها ، كمخلوقات صنعها بيديه ، ونفخ فيها الروح ؟

هنالك بعض الكتَّاب الذين ينظرون الى الشخصيـات التي خلقوها ، نظرة ملؤها الاعجاب والتقدير. فولتر سكوت مثلًا، كان ينظر الى بطلاته نظرة اجلال وتقديس، قد تصل به احياناً الى حد العبـادة . وهذا شأن اكثر الكتَّاب الرومانتيكيين . اذ ان بعضهم كان يسمح لنفسه ان يركع على قدميه ، ويجمع كفيه ، وينظر الى بطلاته نظرة تقديس ، قد تنسيه ، في كثير من الاحيان ، واجبه الفني امامها ، فيهمل رسم جوانب كثيرة منهـــا . وعلى العكس من ذلك ، نرى ان بعض الكتَّاب ، ومنهم فلوبـير وزولا ومورياك ونجيب محفوظ ، ينظرون الى شخصياتهم نظرة احتقار او عداوة ، فيعاملونهم بقسوة وعنف . ففلوبير مثلًا، كان يدرس تصرفات بطلته الاولى، مدام بوفاري، وكفاحها المرير ، وجلادها القاسي مع طبيعتها ومحيطها ، درساً حيادياً موضوعياً ، خالياً من التعاطف او الرحمة ، كأنه عالم بيولوجي ، عاكف على منضدة الاختبـــار ، يدرس ردود حشرة من الحشرات ، امام المؤثرات المختلفة التي تتعاورهـا . ونجيب محفوظ كان يقسو على شخصياته ويرهقها بالمظالم ، ويلهب

ظهرها دائماً بسوطه ، وذلك لكي يبين اثر المجتمع القاسي عليها ، وعدوان الطبقات بعضها على بعض. وهو لا يكتفي بهذه المداعبة الممضة، بل كثيراً ما يقودها الى الانتحار او الانهزام التراجيدي من الحياة ، بسهولة ويسر . وقد حاول مورياك ان يدافع عن نفسه ، ويرد هذه التهمة التي كثيراً ما رماه بها النقاد ، فقال :

« وكثيراً ما ظن النقـــاد اني اقسو على اشخاص رواياتي قسوة شاذة ، واني الطخهم بالعار حقداً وكراهية . فـاذا خيل الى النقاد اني فاعل هذا ، فقصوري وضعف الوسائل في يدي هو وحده المسؤول عن ذلك. وتالله اني احب اشخاص رواياتي، واحب منهم اشقاهم، حب الام التي تعطف بغريزتها على الحريب المحروم من ابنائها . فبطل « مجمع الافاعي» و «تيريز ديسكرو» الداسة السم لزوجها ، على شناعة اثمهما ، لا تأخذني نحو صورتهما الشنيعة الآثمة غبطة ولا شماتة، فذاك ما اكرهه كرهاً شديداً، ويعزّ علي ان اتصوره في انسان من الناس . فالصورة الصحيحة لذينك البطلين ، هي انهما مخلوقان ثائران على انفسهما ، عالمان بما في جوانحهما من رذائل ودنايا »[1]

وهنـــالك موقف وسط بين هذين الموقفين ، هو موقف الكاتب المحايد الذي يهمه ان يدرس شخصيـاته دراسة مجردة ، وان يكشف عن عيوبها ومغامزها ، كما يبرز محاسنها وفضائلها ، دون ان يقف منهـا موقف الناقد او المحبذ . وهو يتجه مثل

---

(١) المرجع الآنف الذكر ، مجلة الكتاب عدد فبراير ١٩٥٣ ص ١٧٩

هذا الاتجاه ، مدفوعـــاً بواجبه الفني ، الذي يحتم عليه خدمة الشخصية، حتى تبلغ من حياتهـــا على القرطاس ، ما يضمن لها التألق والخلود .

الا ان ذلك جميعه لا يمنع ان يكون للكاتب شخصياته المحببة ، التي يعنى برسمها عناية فائقة ، يبرز من خلالها عطفه عليها وايثاره لها . وقد ينحلها بعض آرائه وافكاره ، ويدعها تعبر عن احاسيسه الخاصة ، وتعكس نظرته الى الحيـاة . وقد اشار مورياك ، في مقاله الرائع الذي اشرنا اليه مراراً ، الى مثل هذا الموقف ، وحذر الكتّاب مغبة التحكم بالشخصيـــة ، والضغط عليها دائماً ، لكي تكون ادوات صمـــاء ، تتحرك بوحيهم ، وتحمل افكارهم . قال :

« وما الروائي الا رجل يطلق اشخاصه في العالم ، ويكلفهم اداء رسالة من الرسالات . وكم في ابطال الروايات من يلبس مسوح الوعظ والارشاد ، ويقف نفسه على خدمة مذهب معين، ويوضح ويفصل خوافي شريعة من الشرائع الاجتماعية، او فكرة من الفكر الانسانية ، وينصب نفسه مثالاً يحتذى . وكم من مؤلف يتنكب في مثل هذا المقـام ، قواعد الفطنـة والحذر ، فاشخاصنا ليسوا خدماً لنا ، فمنهم من يتمرد علينا ولا يشاطرنا آراءنا ، بل يرفض ان يقوم بنشرها واذاعتها . واني لاعرف في اشخاصي من يناقض آرائي مناقضة صريحة ، كاولئك المتمردين على رجال الدين ، فاحاديثهم يحمر لهـا وجهي خجلاً . ولست

اری من المستحسن في شيء ان يصبح بطـل من ابطالنـا لسان حالنا، فاذا خضع لما نرجو منه واطاع ، فذلك دليل في الغالب على انه مجرد من الحياة الخاصة ، وعلى ان ليس في ايدينـا منه غير حطام ورفات .

وكم من مرة ظهر لي وانا اؤلف قصـــة من القصص ، ان البطل الذي طالما فكرت فيه ، وقدرت مراحل حياته في ادق تفاصيلها ، لا يستجيب للمنهج الذي وضعته له ، الا وهو ميت فاقد الحياة ، فـاذا اطاعني فطاعة جثة هامدة . وكم رأيت على العكس من ذلك ، شخصـاً من الاشخاص الثانويين فيها ، ممن لم اخصه بأي شأن، ولا احتفلت به قط، يبرز الى المقام الاول، ويشغل مكاناً لم ادعه اليه ، ويجرني معه في اتجـاه ما خطر لي ببال »[1]

واذا عمد الكاتب الى ابراز بعض المثل الخلقية في قصته، فلا بد له من ان يظهر عطفاً على الفضائل وايثاراً لهـــا . وهذا لا يعني ان يكون مغرضـاً في رسم الشخصية ، بل عليه ان يحافظ على حياده مـــا استطاع الى ذلك سبيلًا ، وان تكون عاطفته خفية محجبة ، لا واضحة سافرة . والقصصي العظيم لا يستطيع الا ان يميز بين الخير والشر، ولا يسمح لنفسه ان يتحدث عنهما بنفس اللهجة ، الا اذا حملته واجباته الفنية على ذلك حملًا .

---

(١) المرجع الآنف الذكر ص ١٧٦ .

٣

ويعمد الكاتب في رسم شخصيـــات قصتـه ، الى وسائل مباشرة (**الطريقة التحليلية**) واخرى غير مباشرة (**الطريقة التمثيلية**) . ففي الحالة الاولى يرسم شخصياته من الخـــارج ، يشرّح عواطفها وبواعثها وافكارها واحاسيسها، ويعقب على بعض تصرفاتها ، ويفسر البعض الآخر . وكثيراً ما يعطينا رأيه فيها، صريحاً دون ما التواء. اما في الحالة الثانية ،فانه ينحي نفسه جانباً، ليتيح للشخصية ان تعبر عن نفسها وتكشف عن جوهرهـــا ، باحاديثها وتصرفاتها الخاصة. وقد يعمد الى توضيح بعض صفاتها، عن طريق احاديث الشخصيات الاخرى عنها ، وتعليقها عـلى اعمالها . وهذه الشخصيات تقوم هنـــا مقام الجوقة في المسرح الاغريقي ، فهي تعلق على الحوادث ، وتوضح خطوط سيرها ، وتبرز نتائجها الخلقية . وتتضح هذه الطريقة، في احسن صورها، في قصة « سوق الغرور » لثكري ، حيث كرس الكاتب لمساته القوية المعبرة في الفصل الاخير من القصة ، لتصوير حـالة ربيكا شارب الاجتماعية والمعنوية . وهو لم يعمد الى طريقة الوصف المباشر ، بل اكتفى بان ارانا كيف كان يعاملها سكان مدينة بمبرنيكل الصغيرة ، وكيف كانوا ينظرون اليها .

وللكاتب ان يستعمل كلتا الطريقتـين ، الا انـه في بعض الحالات، يضطر الى التزام احداهمـــا دون الاخرى . فهو في

قصص الترجمة الذاتية (ضمير المتكلم) ، او الوثائق ، او «تيار الوعي » ، لا يستطيع ان يدس انفه البتة ، بل يترك للشخصية ان تنضو الحجب عن جوهرها ، بواسطة البوح والاعتراف وتداعي الافكار والمراجعة الداخلية ، وهكذا تتكشف لنا الشخصية بالطريقة التمثيلية .

وعلى وجه العموم ، بما ان القصة تقوم على السرد والحوار ، فهي تبيح للكاتب ان يستعمل الطريقتين معاً في رسم الشخصية . ولا شك ان الدارس يجد متعة وفائدة عندما يبحث عن فن الكاتب في استعمال هاتين الطريقتين ، وعن اسباب ايثاره لاحداهما في بعض المواقف . وكثيراً ما نجد الكاتب يفضل احداهما على الاخرى . فثكري مثلاً ، على الرغم من انه يستعمل الطريقة التمثيلية – غير المباشرة – ببراعة وعمق ، نراه يتعمد ان يعلق على الشخصية وان يفسر بعض تصرفاتها ، معتمداً على ما يتكشف منها بالطريقة الاولى . اما جورج اليوت وفيلدنج ومردث وغيرهم من الكتّاب النفسيين ، فانهم يؤثرون الطريقة التحليلية ، المباشرة . اما جين اوستن فانها تترك للشخصية ان تتضح وتظهر للقارىء ، بالطريقة التمثيلية ، اي بالحوار ، وبتعليقات الشخصيات الاخرى عليها ونقدها لها . والنقد الحديث ، يؤثر استعمال الطريقة التمثيلية ، لان تكشف الشخصية من الداخل الى الخارج اقوى اثراً وادق تعبيراً من وصفها وصفاً خارجياً . والذي نلاحظه دائماً ، هو

ان الكاتب لا يلجأ الى الطريقة التحليلية ، الا حين تعوزه الوسيلة لتهيئة الظروف التي تتيح للشخصيات ان تتكشف بالطريقة الاخرى .

وعندما نتناول طريقة الكاتب في رسم الشخصية بالدراسة، علينا ان ننظر بعين الاعتبار الى مجاله القصصي . فنحن بينما نقدر بعض الكتّاب الذين يفضلون تضييق مجال العمل، وقصر الجهود على بعض النواحي ، على ان يتقنوها احسن اتقان ، كجين اوستن مثلاً ، لا يسعنا ايضاً الا ان نفضل عليهم هؤلاء الذين يعملون في مجالات اكثر تنوعاً واتساعاً . الا ان مثل هؤلاء الكتّاب لا بد لهم من ان يجمعوا في نتاجهم بين القوة والضعف. ونقاط القوة والضعف لها اهمية خاصة في الكشف عن ملامح فن الكاتب وسماته القصصية ، ومجالات تحليقه او اسفافه .

وما قلناه سابقاً، عن اهمية الملاحظة الدقيقة والتجارب الحية في حبك حكاية القصة وتطويرها ، نعود هنا فنطبقه على رسم الشخصية . فعلى الكاتب الذي يعنيه ان يقدم لنا شخصية حية صادقة ، ان يتعمق دراسة الطبيعة الانسانية عامة ، وان يفطن الى دوافع الانسان وانفعالاته وعواطفه . ولكن هذا كله لن يجديه فتيلاً اذا لم يوهب القوة الخالقة ، والمقدرة التي تعينه على اعادة الدور الذي تمثله الشخصية في الحياة ، على صفحات القرطاس .

٤

ولندع الآن طريقة رسم الشخصية ، ولنتمثلها امامنا تضطلع بدورها في القصة ، ولنبحث عن الفوارق الرئيسية التي تميزها ، بعضاً عن بعض .

اول ما يميز شخصيات القصة ، هو حظها من البساطة والتعقيد . فشخصيات المحاربين والفرسان عند ولتر سكوت ، شخصيات بسيطة للغاية يفهمها القارىء لاول وهلة ، ومهما تعمق في دراستها وتفسيرها ، وفي حبها او بغضها ، فانه لن يضل سبيله معها وسيجدها دائماً بسيطة واضحة . وهذا هو الشأن في اكثر شخصيات المرتبة الثانية في القصة .

ولكن غالباً ما تكون شخصيات القصة مركبة ، الا انها تحتفظ بصفة واضحة، تطغى على صفاتها الاخرى. فبكي شارب في قصة ثكري تتميز بانانيتها المفرطة ، واميليا في قصة فيلدنج تمتاز بحبها الدائم لزوجها .

وكثيراً ما يوفق الكاتب الى نفخ الحياة في شخصياته الثانوية، وذلك لانه يقتبسها من الحياة رأساً دون ان يعنى بتهذيبها او صقلها او الاضافة اليها . ويقول موردياك في هذا الشأن :

« اما انا فيلوح لي ان اشخاص المرتبة الثانية في كتبي ، هم

الذين استعرتهم من الحياة . واكاد اتبع في ذلك قاعدة عامة ، هي انه كلما قل شأن الشخص في الحكاية والسرد زاد حظه في ان يكون بقضه وقضيضه مثلاً من أمثلة الواقع . وهـذا امر بـيّن واضح . فالمسألة مسألة « فائدة » كما يقـال في المسرح . فالفوائد التي لا غنى عنها في حركة الرواية ، تضمحل وتتلاشى ازاء البطل . فالوقت أضيق عند الروائي المتفنن ، من ان يتسع للسبك والخلق ، فهو يستخدم اولئك الاشخاص الثـانويين على النحو الذي يلقاهم عليه في ذاكرته . فهذه الخـــادمة ، وذلك القروي اللذان يمران مروراً عابراً في اثنـــاء روايته ، لم يطل تنقيبه عنهما ، بل تناولهما تناولاً هيناً سهلاً، بعد إذ غيّر وبدّل شيئاً من صورتهما العالقة بذاكرته »[١] .

ونجيب محفوظ ، يعنى بشخصياته الثانوية ، عنـاية عظيمة ، ويقدمها لنا جذابة مقبولة دائماً ، شأنه في ذلك شأن دكنز . وقارىء قصصه قد ينسى الكثير من الشخصيات الكبيرة ، ولكنه لن ينسى بجال شخصيات زيطة استاذ الشحاذين، وحسنية الفرانة ، والست سنية عفيفي ، والمعلم كرشه ، وسلمان ابن البقال ، وعلي صبري مطرب شارع كلوت بك ، وسكرتير اول مدرسة طنطا .

وهنالك ايضاً نوعان متميزان من الشخصيات القصصية، هما: **الشخصيات الثابتة** (Flat) **والشخصيات النامية** (Round) .

---

(١) المرجع الآنف الذكر – مجلة الكتاب عدد ديسمبر ١٩٥٢ ص ١١٧٦

والنوع الاول ، تبنى فيه الشخصية عـادة حول فكرة واحدة، او صفة لا تتغير طوال القصة ، فلا تؤثر فيها الحوادث، ولا تأخذ منها شيئاً . ففي قصص المغامرات مثلًا ، قلّ ان يعنى الكاتب بتطوير الشخصية ، فالفارس والضابط والقسيس ، والصديق المخلص النصوح ، يبقون على حالتهم، منذ بداية القصة حتى نهايتها ، كأنهم حجارة الشطرنج ، لا تختلف طبائعهـــا وادوارها ، بتطور اللعب . ومن امثلة هذه الشخصيات ، اكثر مخلوقات دكنز ومريدث ، واكثر شخصيات « عودة الروح »، وبعض شخصيات « زقاق المدق » كالسيد رضوان الحسيني ، والشيخ درويش . وكذلك شخصيتا اميرة بارما ، والجراندان عند بروست . والشخصيات الثابتة لها فائـدة كبيرة في نظر الكاتب ، والقارىء . فمما يسهل عمل الكاتب ، دون شك ، انه يستطيع بلمسة واحدة، ان يقيم بناء هذه الشخصية، التي تخدم فكرته طوال القصة . وهي لا تحتاج الى تقديم وتفسير ، ولا الى فضل تحليل وبيان ، وخاصة في (قصص الشخصيات) . اما القارىء فانه يجد في مثل هذه الشخصيات ، بعض اصدقائه ومعـــارفه الذين يقابلهم كل يوم ، كما انه من السهل عليه ان يتذكرهـا ، ويفهم طبيعة عملها في القصة ، فتكون بهذا كالمحطات التي يقف عندها بين الفينة والفينة ، لكي يقدر مدى ما قطعه من مراحل الطريق .

اما الشخصيات النامية ، فهي التي تتكشف لنا تدريجاً ،

خلال القصة ، وتتطور بتطور حوادث القصة . ويكون تطورها عادة نتيجة لتفاعلها المستمر مع هذه الحوادث. وقد يكون هذا التفاعل ظاهراً او خفيـــاً ، وقد ينتهي بالغلبة او بالاخفاق . فشخصيات جورج اليوت مثلاً، تمثل التفاعل الظاهر الواعي احسن تمثيل . والنساء والرجال الذين ترسمهم بقوة واحاطة، يسعون الى اهدافهم بوعي وادراك ، ممحصين اعمالهم ، ناقدين تصرفـاتهم . وبعض شخصيات ثكري تعذب نفسها ، بالنقد الذاتي المستمر وبالتساؤل الواعي المدرك. والمحك الذي تُميز به الشخصية النامية، هو قدرتها الدائمة على مفاجأتنا بطريقة مقنعة . فاذا لم تفاجئنـا بعمل جديد ، او بصفة لا نعرفها فيها ، فمعنى ذلك انها ثابتة . اما اذا فاجأتنا ولم تقنعنا بصدق الانبعـــاث ، في هذا العمل المفاجيء ، فمعنى ذلك انها شخصيات ثابتة ، تسعى لان تكون نامية . وامثلة الشخصيات النامية كثيرة ، فمنها معظم شخصيات دستويفسكي وغوركي، والشخصيات الرئيسية في «مرتفعات وذرنج» وفي « الكبرياء والهوى » ، و « مدام بوفاري » ، وشخصيات احمد عاكف ، وحسنين علي ، وكامل رؤبة لاظ عند نجيب محفوظ ، وسواها .

٥

ويقرب من هذا التمييز بين الشخصيات النامية ، والثابتة ، التمييز بين **الشخصيات الانسانية (الافراد) ، والنماذج البشرية** .

فالشخصية الانسانية لها مشخصاتها الدقيقة ، وخصائصها المميزة وقسماتها الفارقة ، وبهذا تتميز عن سواها من الشخصيات . اما النموذج البشري ، فهو تجسيم مثالي لسجية من السجايا ، او لنقيصة من النقائص ، او لطبقة او مجموعة خاصة من الناس ، وهو يحوي جميع صفاتها وخصائصها الاساسية .

وكثيراً ما نرى هذين النوعين مختلطين في القصة . ولكن كيف يحدث ذلك ؟

اول ما يؤدي الى هذا الاختلاط ، هو محاولة وصف الشخصية الانسانية ببعض الخصائص النموذجية او المثالية ، في نوعها فقط ، فاذا قلتُ مثلًا ان متشرداً طرق باب بيتي اليوم ، وطلب مني بعض الطعام ، وكان يحتذي نعلين ممزقين، ويرتدي اسمالاً بالية ، وكان يحدق الي بنظرات بلهاء زائغة كالسكارى ، لا استطيع ان ازعم انني وصفت هـذا المتشرد ، او حددته بخصائص معينة، وقسمات فارقة، تميزه عن غيره من ابناء طبقته. اما اذا اردت ان اصفه للشرطي ، حتى يتعقبه ، ويقبض عليه ، فلا بد لي من ان اميزه ببعض الصفات الخُلقية او الخَلقية ، او بنوع ملابسه التي يرتديها ، حتى يسهل عليه معرفته وتمييزه .

ومما يؤدي الى هذا الاختلاط ايضاً ، ان الكاتب احياناً يستعيض عن الشخصية ببعض الصفات الخلقية المجردة ، التي تمثل الجوانب الواضحة منها، كرقة القلب، والشفقة، والحنان، وحسن الطوية، او الخبث والخسة واللؤم والمكر. وقد شاع هذا النوع من

التشخيص في مسرحيات المواعظ والمعجزات في القرون الوسطى، وكذلك ظهر، على قلة، في مسرحية عصر الباصبات، كما ظهر في بعض القصص والحكايات التي تتجه اتجاهاً اخلاقياً وعظياً.

وسبب اخير لهذا الاختلاط، هو مبالغة الكاتب في تخطيط الشخصية، حتى يتخطى بها حدود الطبيعة الانسانية، الى (الكاريكاتور) او الشخصيات المضخمة. فهو يبالغ في تحديد بعض الصفات، ويجسم بعض الملامح الفارقة، ويبرز بعض العيوب المميزة، مما ينأى بالشخصية عن الصدق والواقع. وهذا واضح في الكثير من شخصيات دكنز، وفي بعض شخصيات ثكري، وفي شخصية « دون كيشوت ».

مثل هذه الشخصيات، لا تتفق مع واقع الحياة في شيء، اذ يترتب على الكاتب ان يكون متزناً في تقديم شخصياته. فالشخصية القصصية، يجب الا تكون خارقة، تتحدى الواقع، وتتجاوزه، ولا هزيلة تنحط عن الواقع، وتنكمش عنه، بل يجب ان تكون مزيجاً من الخير والشر كالشخصيات العادية التي نراها في حياتنا اليومية، او نكتشفها في ذواتنا. وعلم النفس الحديث، لا يقر هذا الفصل الصارم بين الشخصيات، فليس هنالك شخصيات بيضاء محض، ولا سوداء محض، بل الشخصية الانسانية الحية، مزيج من هذين اللونين، وباختلاف نسب هذا المزيج، تختلف الشخصيات الانسانية بعضها عن البعض الآخر.

الفصل الثالث

بيئة القصة

بيئة القصة هي حقيقتها الزمانية والمكانية ، اي كل ما يتصل بوسطها الطبيعي، وباخلاق الشخصيات وشمائلهم واساليبهم في الحياة . وقد لا تختلف بيئة القصة ، احياناً ، عن المؤثرات المسرحية التي يعمد اليها كل كاتب مسرحي لتساعده على ابراز الشخصيات ، وتحريكها بحيوية ونشاط . وهكذا تعني البيئة القصصية : الجو ، اذا تحدثنا بلغة الفن ، والمحيط : اذا استعرنا مصطلحات العلوم .

والكاتب يستعين في رسم بيئة قصته ، بنفس الوسائل التي يستعين بها في سرد الحوادث او رسم الشخصيات . وهو يلتقطها كما يلتقط هذه ، بالملاحظة والمشاهدة ، او من قراءاته الخاصة ، او ينسجها بخياله نسجاً، مسلطاً عليها قوة الاختراع والابداع ،

معتمداً على ما يلتقطه اثناء تجاربه في الحيـــاة . وليس الامر كذلك في القصص التاريخية ، فان الكاتب ، هنا ، يبحث عن بيئته في كتب التاريخ ، حيث يعثر عـــلى اوصاف البيئة الطبيعيـة والاجتماعية ، وحيث يلتقط اوصاف الملابس واخلاق الناس وعاداتهم في تلك الفترة . وهو بطبيعة الحال لا يتقيد بها تقيداً تاماً ، انما يستعين بهـــا على تصور الفترة ، ويترك لخياله اللمسات الفنية الاخيرة، التي تصهر هذه المادة وتمزجها مزجاً تاماً، وتحيلها الى مهـاد ملائم ، تتحرك عليه الحوادث ، وتسعى فيه الشخصيات .

وقد يكون الكاتب واسع الافق، وقد تكون رقعة القصة واسعة ، بحيث تعكس تشعب الحياة ، واتساع مداها ، الا ان الكاتب اخيراً ، لا بد له من ان يقتصر عـــلى زاوية واحدة ، ينظر من خلالها الى الحيـاة ، وبهذا يحصر مجـال القصة في بيئة معينة ، ويقصرها على نطاق محدود .

ويتجه بعض الكتّاب الى البيئة المحلية ، او اللون المحلي ، يعنون بابرازه في القصة اعظم العناية . ويحاولون ان يعكسوا اثر البيئة الطبيعية ، التي يحيون فيها ، في نفوسهم وفي تكوين اذواقهم . وقد يختص بعضهم ببيئات معينة ، او انواع خاصة من الحياة الاجتماعية ، كالبيئة البحرية ، او حيـاة الجندية ، او حياة المدن الصناعية ، او الاوساط التجـــارية او الزراعية او الفنية . وقد يتجهون ، بحكم خبرتهم في الحياة ، الى تصوير طبقة

معينة من الناس، كطبقة البرجوازية الصغيرة، التي كانت موضع عناية نجيب محفوظ في قصصه الاجتماعية .

وتعتبر جين اوستن مثلاً طيباً على اقتصار الكاتب على بيئة واحدة. فهي – كما ذكرنا مراراً – لا تخرج في موضوعاتها عن تجاربها الخاصة التي تمرست بها في قريتها « ستيفنسون » ، احدى قرى التلال الطباشيرية في جنوبي انكلترا . وشخصياتها مستمدة من الطبقة الارستقراطية ، ومن الطبقة البرجوازية الكبيرة ، التي عرفتها في هذه البيئة . ولهذا استطاعت ان تقدم لنا في قصصها ، صوراً طبيعية واضحة دقيقة محددة ، دون اسراف او اسهاب .

ويظهر لنا اثر البيئة الاجتماعية ، الثابتة والطارئة، في اعمال قصصية ثلاثة ، هي « حديث عيسى بن هشام » للمويلحي – اذا صح لنا ان ندعوها قصة بالمفهوم الدقيق – وفي « عودة الروح » لتوفيق الحكيم، وفي « زقاق المدق » لنجيب محفوظ . فالكاتب الاول ، يصور في قصته حياة الشعب المصري ، عقب الاحتلال الانكليزي ، ويسخر من حياته ومثله الجديدة ، ويقارنها بما كانت عليه في عهد محمد علي . وفي « عودة الروح » يصور الكاتب نمو الوعي القومي في مصر، ووثبة الشعب المصري في ثورة ١٩١٩ . وفي القصة الثالثة ، يصور الكاتب اثر الحرب العالمية الثانية في البيئة الشعبية المصرية .

ومهما يكن الامر ، فلا بد للكاتب من ان يعي البيئة وعياً

تاماً ، وان يتبين تفاعلهـا مع الشخصيات مؤثرة او متأثرة . وهناك كثير من القصص ، التي تستمد روعتها من تصويرهـا الصادق لبيئة من البيئات ، او لطبقة من الطبقات الاجتماعية ، ومن هذا النوع قصص نجيب محفوظ ويحيي حقي .

٣

اما البيئة الطبيعية ، فعناية الكتّاب بها متفاوتة ، فمنهم من يؤثر الوصف المفصـل الدقيق ، لا يستثني من ذلك الازقـة والشوارع والبيوت ، كما كان يفعل بلزاك ودكنز وهاردي وفلوبير ، ومنهم من يكتفي بالوصف العام السريع .

وهنالك نقطة جديرة بالاهتمام ، فيما يختص بالبيئة الطبيعية ، وهي اختلاف الكتّاب في مقدرتهم على تصوير مشاهد الطبيعة تصويراً حياً ناطقاً . وتختلف اساليبهم في ذلك، فمنهم من يعنى بالوصف ، لذاته ، ولا يهمه الا ان يقـدم صورة طبيعية جميلة ، وان كانت احياناً لا تمت للحيـاة الانسانية ، داخل القصة ، بصلة. وهذا واضح في قصة «زينب» لمحمد حسين هيكل. ومنهم من يدخل الطبيعـة في حسابه كعامل مؤثر في الحوادث والشخصيات ، فيبرزها في المفارقات المؤلمة ، كما فعل هوثورن في الفصل الثامن عشر من قصته « المنزل ذو القبـاب السبع » حين صور انبثاق فجر اليوم الجديد ، ووصف اشعة الشمس المشرقة ،

وهي ترسل ارتال النور من نافذة الغرفة ، التي كان يجلس فيها القاضي بنشين ، على كرسيه ، ميتاً . وكذلك حين صور تنقل الذبابة على وجهه ، حرة طليقة ، دون ان يستطيع ذودها عن نفسه . واي سخرية اعمق من هذه السخرية : انسان كبير ، كان قبل لحظات يحلم بآمال عريضة ، ولكنه الآن لا يملك ان يقي نفسه من اذى اضعف المخلوقات شأناً .

وقد يجعل الكاتب من وصف الطبيعة ، ارهاصاً بالحوادث التي ستقع فيما بعد ، سارة كانت ام محزنة . وهذا ما نجده عند هاردي في « تس » ، وعند فلوبير في « مدام بوفاري » . فقد جعل كل منهما الطبيعة عنصراً فعالاً في التنبؤ بالحوادث والتمهيد لها ، او في تظليل نفسية الشخصية ، او القارىء ، بما سينتابها فيما بعد من شعور . وهذه الطريقة واسعة الانتشار بين الكتّاب ، وباستطاعة الكاتب ان يجعل لها قيمة فنية عظيمة في قصته .

الفصل الرابع

الاسلوب

١

اسلوب القصة هو الطريقة التي يستطيع بها الكاتب ان يصطنع الوسائل التي بين يديه ، لتحقيق اهدافه الفنية. والوسائل التي يمتلكها الكاتب هي الشخصيات والحوادث والبيئة ، وتأتي بعد ذلك الخطوة الاخيرة وهي ، جمع هذه الوسائل ، في عمل فني كامل .

وعندما ندرس اسلوب الكاتب ، اي الوسيلة الادبية التي يختارها ، ندخل الى منطقة البلاغة . والاطر الفنية التي يجدها القاص جاهزة بين يديه ، كثيرة ومتنوعة . وهو عادة لا يتقيد باطار معين ، له حدوده وشروطه ، بل يختار من الاطر المعروفة اكثرها ملاءمة للمادة التي بين يديه. وقد يتشابه كاتبان

في الاطار العام ، الا انهما عند التحقيق يختلفان . فلكل كاتب طريقته في اختيار الكلمات وترتيب الجمل وتنسيق الحوادث .

والاسلوب التعبيري لا ينفصل عن المعنى بوجه من الوجوه ، اذا اخذنا المعنى بمدلوله الواسع ، وهو الذي قسمه الناقد رتشاردز الى اربعة اقسام وهي : **المعنى والاحساس والايقاع والقصد** . **فالاحساس** هو موقف الكاتب من المعنى الذي يريـــد نقله ، **والايقاع** هو وسيلته الى الاتصال بالقارىء ، **والقصد** هو الغاية التي يسعى الى بلوغها . وهنـا تحضرنا موعظة فلوبير المعروفة ، وفحواها : أنه مهما كان الشيء الذي يسعى الانسان الى التعبير عنه ، فان هنالك كلمة واحدة تعبر عنه ، وفعلاً واحداً يوحي به ، وصفة واحدة تحدده . ولهذا يترتب على الكاتب ان يطيل البحث والتنقيب ، حتى يعثر على هذه الكلمة وذاك الفعل وتلك الصفة .

وعملية الكتابة ليست الا كفاحاً متصلاً مع متطلبات المعنى والايقاع والاحساس والقصد ، التي اشرنا اليها آنفاً . وكثيراً ما تتفرع طرقها وتتضارب حاجاتها .

ومن الطبيعي ان يرى اكثر الكتّاب ، ان عملية الكتابة ليست سوى (عملية ترجمة) ، على صورة من الصور . وهذا ما دعا بروست الى ان يقول : ان مهمة الكاتب ليست في حقيقتها سوى عملية ترجمة .

وقد يكون الشعر وسيلة مأمونة لنقل الاحساس وتجسيمه.

اما النثر ، فانه ليس اكثر من ترجمة للاحساس . ولهذا تخرج القصيدة الشعرية ، في وحدة عضوية تامة ، تجمع بين المضمون والصورة ، بينما يظل النثر في حاجة الى التنقيح والتهذيب .

فـاذا اخذنا المعنى بمدلوله الواسع الذي ذكرناه ، واذا كان الاسلوب هو التعبير الفني عن هذا المعنى ، فانه لا منـاص من ان نعترف بان الاسلوب هو الكاتب . ونفسية الكاتب تختلف باختلاف الاوقات والظروف ومطـارح الالهام ، ولهذا يترتب عليه ان يتخلص من حالاته البغيضة ، ومن نزواته الشاذة ، قبل الشروع في الكتابة .

ومما لا شك فيه ان التعبير باسلوب فني ، يحتاج الى كثير من المران والدربة . والصورة البيانية المشرقة ، لها خطرها في تقويم العمل الادبي عامة. اما في القصة ، فان لها شأناً آخر ، اذ يجب ان تجمع بين الفائدة القصصية ، والروعة البيانية .

وقد نشبت خصومات طويلة ، بين النقـــاد ، حول هذا الموضوع، واكتفى بعضهم– وخاصة النقاد الواقعيون – بالعبارة القصصية المتقنة . والح البعض الآخر – وهم النقاد الجماليون – على ضرورة الجمع بين الفائدة والمتعة، في العبارة القصصية ، وقد اشار جورج ديهاميل الى هذه الخصومة ، وخرج منهـــا برأي خاص ، نثبته فيما يلي ، قال :

ان موسيقى الاسلوب في نظري شرط لازم لسيطرته على النفوس. نعم ان الروائي الحق هو الذي يعرف قبل كل شيء بعضاً

من اسرار الحياة ؛ ولكنه ايضاً رجل يلجأ في التعبير عما يعلم ، الى موسيقى لفظية يستخدمها بطبيعته ، فيتميز بها كأمارة خفية لخصائص نفسه .

ولا اكاد اجرؤ ان اقدم الى الكتّاب الناشئين اي نصيحة في هذا الميدان الشاق ، ومع ذلك يتفق ان تدفعني الرغبة في خيرهم ، ان اقول لهم : « ليكن اللحن في اول كتبكم رائعاً . يجب ان تجذبوا القارىء في غير تعثر ولا مشقة ، وهو لم يعرف بعد شخصياتكم الروائية ، ولا تملكته وقائع قصتكم ، او قوة تصوركم ، او صدق نظركم النفسي. ليكن في موسيقى الاسلوب ما يسهّل له الاخذ في المغامرة . اجيدوا الغناء كي تأسروا تلك النفوس الشاردة التي تريدون ان تستولوا عليها .

قلت لغة سليمة ، واقصد بذلك لغة بسيطة . اذ من الهواة الذين ملوا كل شيء ، من يفضل التنقيب عن شواذ اللغة وشواذ التراكيب ، واهماً ان اصالة الكاتب في الالفاظ والتركيب ، بينما الاصالة الحقيقية ليست في الصياغة وخصوصاً عند الناثرين ، وانما هي صفة في النفس ، حتى ليذكرني هؤلاء القراء الفاسدون ، باولئك النهمة المنحلين ، الذين يحلمون بالاطعمة الخارقة ، فيودون ان يأكلوا (اوكار القطاة) ، او (خراطيم الحلاليف) ، او (اجنحة الزقا) ، وتلك نزوة ساعة ، نزوة حقيرة .

ان غرائب الاسلوب ليست شيئاً ، وانما العبرة كما قلت بتلك

الموسيقى التي لا توصف ، والتي ما هي الا نغمات نفس »[1] .

ومن كتّابنا من يعنى بجمال العبارة ورشاقة الاسلوب ، دون الالتفات الى العمل القصصي ، شأن طه حسين في « دعاء الكروان » و« الحب الضائع » و« شجرة البؤس »، وهيكل في « زينب » ، اما الذين يجمعون بين الفائدة والمتعة ، فمنهم نجيب محفوظ وعبد الحميد السحار وشكيب الجابري والمازني والحكيم.

٢

والحوار جزء هام من الاسلوب التعبيري في القصة . وهو صفة من الصفات العقلية ، التي لا تنفصل عن الشخصية بوجه من الوجوه . ولهذا كان من اهم الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب في رسم الشخصيات . وعلاوة على ذلك ، فكثيراً ما يكون الحوار السلس المتقن ، مصدراً من اهم مصادر المتعة في القصة ، وبواسطته تتصل شخصيات القصة، بعضها بالبعض الآخر، اتصالاً صريحاً مباشراً ، وبهذه الوسيلة، تبدو لنا ، وكأنها تضطلع حقاً بتمثيل مسرحية الحياة. والحوار المعبر الرشيق، سبب من اسباب حيوية السرد وتدفقه، والكاتب الفني البارع، هو الذي يتمكن من اصطناع هذه الوسيلة الفعالة، وتقديمها في مواضعها المناسبة .

---

(١) جورج ديهاميل – « دفاع عن الادب » ترجمة الدكتور محمد مندور ص ٢٢٩ - ٢٣٠

واذا تفحصنـــا بعض القصص ، وجدنا ان الحوار يُستعمل احياناً في تطوير الحوادث ، واستحضار الحلقات المفقودة منها ، الا ان عمـله الحقيقي في القصة ، هو رفع الحجب عن عواطف الشخصية ، واحاسيسها المختلفة ، وشعورها الباطن تجاه الحوادث او الشخصيـات الاخرى ، وهو مـا يسمى عـــادة بالبوح او الاعتراف ، على ان يكون بطريقة تلقائية ، تخلو من التعمد والصنعة والرهق والافتعال .

ولا يستغني الكاتب المحايد ، الذي يحـاول ان ينحي نفسه جانباً ، عن الحوار ، وذلك ليترك للشخصيات ان تمثل حوادث القصة بحرية وانطلاق ، امـام ناظري القارىء ، ولهذا لا يقحم نفسه بتعليق او بتعقيب ، بـــل يؤثر ان يدع الشخصية تتكلم وتبث عواطفها واحاسيسها . ومما لا شك فيه، ان هذه الوسيلة اوثق صلة بالحياة ، واصدق تعبيراً عن النفس الانسانية .

والكاتب الذي يؤثر الطريقـة التحليليـة ، طريقة الوصف الخارجي ، لا يستطيع ان ينحي الحوار جانباً ، لانه يكسب شخصياته وحوادثه حرارة وتدفقاً وصدقاً . واعتماداً على مـــا سبق، يمكننا ان نلخص صفات الحوار القصصي الناجح، بما يلي :

١ ـ يجب ان يندمج الحوار في صلب القصـة ، لكي لا يبدو للقارىء، وكأنه عنصر دخيل عليها متطفل على شخصياتها . وهذا يعني انه يجب ان يحقق فائدة ملموسة في تطوير الحوادث، او تقوية عنصر (الدراما) فيها ، وكذلك في رسم الشخصيات

والكشف عن مواقفها من الحوادث . والحوار الذي لا يؤدي وظيفة من هاتين الوظيفتين ، يعتبر في نظر الفن ، غريباً على العمل القصصي ، غربة تعليقات الكاتب وشروحه وتعقيباته ومواعظه وخطبه .

وهذا العيب يتجلى لنا واضحاً في قصص الكتّاب الذين يقدمون الوعظ والتوجيه ، على وحدة العمل الفني وتماسكه . ونجد امثلة على ذلك في قصص لورد ليتون ، وفي قصتنا في الجيل الماضي ، وفي بعض قصصنا الحديثة ، التي تنضح بالصنعة والافتعال .

٢ – وبالاضافة الى تغلغل الحوار الى صميم العمل القصصي ، وتضامنه مع العناصر الاخرى ، تضامناً عضوياً ، يجب ان يكون طبيعياً سلساً رشيقاً ، مناسباً للشخصية وللموقف . ويجب ان يحتوي على طاقات تمثيلية . وقد يتوهم القارىء انه لا سبيل الى جمع هذه الصفات المتناقضة في موقف حواري واحد، لان كلاً منها يعوق الآخر ويعترض سبيله . والحقيقة ان مثل هذا التناقض، لا يظهر الا في الحوار المفتعل المخفق . اما الحوار الطبيعي ، المناسب ، الذي يكتبه القاص البارع ، ويدخله في المواقف التي تلائمه، فانه يجمع بين هذه الصفات ، بحيث تكون كل منها ، عنصر قوة وتأكيد ، للصفات الاخرى .

ويجب ان يتجنب الكاتب الحوار الذي يكون اقرب الى الهذر والثرثرة منه الى الحوار الفني المتقن . ولا سيما ان الكاتب

يمتلك في يديه اقوى سلاح فني ، وهو سلاح الاختيار ، وقديما قالوا : اختيار المرء نصف عقله . ولهذا يستطيع ان يعيد النظر فيما قد يجري على لسان شخصياته من احاديث ، وان ينقحها ويختار منها ، حتى لا تكون اداة افساد وتخريب في الموقف القصصي ، وهذا لا يتوفر له، الا اذا نظر الى الشرطين السابقين بعين الاعتبار . ومن الخطإ ان يظن الكاتب الواقعي ان الحوار القصصي ما هو الا نقل حرفي لما يدور على ألسنة الشخصيات في الحياة الواقعية، ولو كانت دلالته الفنية هزيلة تافهة . بل عليه ان يضع نصب عينيه ، تحقيق القيم الفنية ، في المقام الاول. وهذه لا يمكن تحقيقها ، الا اذا كان الحوار تمثيلياً سريعاً ، يؤدي عملًا هاماً في القصة ، بحيث يشعر القارىء بصدقه وطبعيته ، ولا يشذ عن الاتجاه العام للحوادث والشخصيات .

٣

بقيت نقطة هامة ، تحتمل كثيراً من الجدل والمناقشة ، وهي اللغة العامية ، واستعمالها في القصة .

وقضية العامية والفصحى تشغل اليوم اذهان رجال التربية والتعليم ، في بلادنا . وليس لنا ان نخوض فيها في دراسة فنية كهذه ، الا بالقدر الذي يدخل في نطاق بحثنا .

والعامية لا تدخل في الاسلوب القصصي ، الا في المواقف

الحوارية . فالكاتب الذي يلجأ الى طريقة السرد المباشر ، او الى الطرق الفنية الاخرى ، لا يحتاج الى ان يحدِّث قراءه بلغة عامية ، ولا الى ان يعرض قصته، وان يصف حوادثه بمثل هذه اللغة . ولكن اكثر الكتّاب يلجأون اليها ، في الحوار ، لتضفي عليه صدقاً وحيوية وواقعية . وهنالك كتّاب يؤثرون ان يُنطقوا الشخصيات ، في مواقف الحوار والمناقشة ، بلهجتهم الطبيعية الخاصة ، ومنهم توفيق الحكيم في « عودة الروح » ، ومنهم من ينوبون عن شخصياتهم في الحديث ، ولا يبالون أكان هذا الحديث صادقاً معبراً ، ام مفتعلاً مزوراً . وخير مثل على هذه الفئة من الكتّاب ، طه حسين، فهو قليلاً ما يلجأ الى الحوار ، ولكنه اذا اضطر الى اللجوء اليه ، لا يعمد الى اللغة العامية ابداً، بل يجري على لسان الشخصيات، على اختلاف طبقاتها ، حواراً ادبياً مختاراً ، يخلو من الدلالة الفنية وينضح بالكلفة والافتعال .

وهنالك فئة من الكتّاب ، تؤثر استعمال العامية المفصحة ، او الفصحى المبسطة ، ومنهم المازني ونجيب محفوظ. وقد كانت محاولة نجيب ، في هذا السبيل ، الخطوة التالية ، بالنسبة الى محاولة المازني ، فقد حرص على الواقع النفسي للشخصيات ، كما حرص ، الى حد كبير ، على الواقع اللفظي ، في محاوراتها .

وانا ارى انه ليس هنالك مبرر فني ، يمنع من استعمال اللغة العامية في الحوار ، بل ان طبيعة رسم الشخصية في القصة ،

تتطلب ذلك وتعتمد عليه اعتماداً كبيراً. الا ان كتّابنا يدخلون في حسابهم طبقات القراء ، وبيئاتهم . والذي يحملهم على ذلك ، اختلاف اللهجات العامية في القطر الواحد ، وفي الاقطار العربية عامة؛ واستعمال اللهجة العامية، التي يعرفها الكاتب او يتصورها، في مثل هذه الحالات ، يؤدي الى بلبلة وسوء فهم . وهذا ما تعكسه لنا الاقاصيص العراقية اليوم .

الفصل الخامس

الكاتب والقصة

القيم

١

عندما ندرس آثار كاتب من كتّاب القصة ، يجب ان نلتفت الى نقطتين هامتين ، **الاولى** : اتساع طاقاتـه وضيقها . وهذه قضية لها خطرها في الدراسات المقارنة . فقد يكون احد الكتّاب ضعيفاً في اثارة الضحك ، بينما هو قـــادر على بعث عواطف الشفقة والحزن . وقـد يكون الامر على العكس من ذلك ، عند كاتب آخر . وقد يكون هنالك كاتب ثالث ، وهب مقدرة شكسبير على تمثل الانفعالات العاطفية المتباينة ، وعلى التعبير عنها وتصويرها بأمانة ودقة .

والنقطة الثانية ، التي يحسن الالتفات اليها ، هي اتجاهه في كل انفعال من هذه الانفعالات . فالاضحاك قد يراوح بين الهزل الرخيص والفكاهة العميقة . والحزن قد يختلف بين الاسراف في النوح والبكاء والتفجع – على طريقة المنفلوطي و كرم ملحم كرم والرومانتيكيين عامة – والحزن الصامت العميق . والمآسي ، قد تقتصر على العناصر الميلودرامية المفتعلة ، وقد تتعدى هذا النطاق الضيق ، وتخرج الى آفاق ارحب ، يتجلى فيها الحزن الصامت الدفين ، والازمة الروحية الحادة المكبوتة ، على غرار ما نراه في مآسي الكلاسيكيين ، وفي قصة « الشيخ والبحر » لهمنجواي ، مثلاً .

هاتان النقطتان لهما أهمية كبيرة في تقويم عمل القاص ، بوجه عام . فاتجاه الكاتب في الاضحاك ، مثلاً ، قد يمتهن فينقلب الى نوع من الخلاعة والمجون او الى السخرية الرخيصة من الانفعالات التي تثير الشفقة والخوف حقاً ، او الى الضحك الهوائي السخيف ، عوضاً عن المرح الذي يشيع البهجة والحبور ، ويحمل النفس على التخفف من آلامها ، والتسامي على شقائها وتعاستها . ولكن مما لا شك فيه ، ان اسمى انواع الضحك في القصة ، هو ما كان نتيجة للفكاهة ، بالمعنى الذي عناه جورج ديهاميل حين قال :

« تختلف روح الفكاهة عن الهزل الحقيقي . فالهزل يرمي الى إثارة الضحك ، كما ان له اسلوباً خاصاً ولغة خاصة ومعجماً خاصاً ، بحيث يصعب ان يجاور المآسي . وهي تتميز عن المرح الخالص

الذي هو حالة نفسية عارضة ، يطول دوامها او يقصر ، وليست لها قدرة على الكشف عن حقائق النفس .

روح الفكاهة نوع من التغيير في الضياء ، يمكننا من ان نرى الشيء في مظاهره كافة ، وقد يكون بين بعض تلك المظاهر تناقض ، بفضله تكتسب تلك المظاهر دلالتها . ان في روح الفكاهة نوعاً من الخفر والتحفظ وتملك النفس لا يعرفه الهزل الصريح . ولكنها ان اصبحت مذهباً يُصطنع انحرفت عن سبيلها واخطأت هدفها، اذ لا يجوز ان تظهر الا تحت ضغط الملابسات . والهزل عزمه منعقد منذ البدء على اثارة الضحك ، بينما الفكاهة لا تضحك دائماً ، وان ضحكت فذلك لانها لا تستطيع ان تتجنب الضحك .

روح الفكاهة استعداد طبيعي في نفس صادقة لا تصدف عن ان تعرف كل ما ترى ، وان تقول كل ما تعرف » [1] .

والمشكلة ذاتها تقابلنا حين نتحدث عن الانفعالات المؤلمة . ومن العجب ان الحزن قد يلذ لنا احياناً في الاعمال الفنية . ولعل مرد ذلك الى ما ذهب اليه ارسطوطاليس في كتابه « فن الشعر » ، حين تحدث عن التطهير في المأساة ، فقال ان حوادثها تثير الشفقة والخوف ، لتحقق التطهير باثارة هاتين العاطفتين.

(١) جورج ديهاميل – « دفاع عن الادب » ض ٢٢٥ – ٢٢٦ (ترجمة الدكتور محمد مندور – القاهرة ١٩٤٣) .

ومما لا شك فيه ، اننا نؤخذ ببعض الآثار الفنية المحزنة ، لانها تصور لنا الانسان في صراعه المرير مع القدر ، او مع الظروف التي تحيط به وتتخاطفه من كل جانب . ونحن هنا قد نأسى لمصير الانسان ، ونحس باللذة اللاشعورية ، الناجمة عن هربنا من مثل هذا المصير ، او قد نشعر بمثل هذه اللذة ، حين نشهد بعيننا انتصار اخينا الانسان ، في صراعه مع الحياة . وهذا ما نحس به عند تتبع مأساة الانسان، في صراعه مع حياته ومع جسده ، في قصة « الشيخ والبحر » لهمنجواي .

ولكن قد تمتهن هذه العواطف السامية ، وتنقلب الى نوع من الرعب التافه والحزن الصبياني المسرف ، الذي لا طائل وراءه . وقد يتجه الكاتب مثل هذا الاتجاه ، تملقاً لعواطف بعض القراء ، الذين تألف نفوسهم العواطف الرخيصة المبذولة ، مهما كان مبررها النفسي او العقلي . وقد يكون ذلك نتيجة (لسادية) الكاتب ، ورغبته في الانتقام من بني البشر وفي تعذيبهم ، تنفيساً عن آلامه الخاصة ، المكبوتة .

٢

بقي علينا ان نقوّم الكاتب تقويماً فنياً ، اي من حيث طريقة تفسيره للحياة ونقده لها وفلسفته فيها . فمدار القصة ، كما نعلم ، هو الحياة بما فيها من رجال ونساء، وبما يثور في اعماقهم

من احاسيس وعواطف، وما يتألق في عقولهم من مثل وافكار. ولما كان الأمر على ما ذكرنا ، فلا بد للكاتب من ان يصور لنا موقفه الخاص من هذه الحياة ، بطريقة مباشرة واضحة ، او بطريقة الايحاء او الحدس الفني . وقد لا يعنى الكاتب بابراز فلسفته وافكاره البتة ، وقد يكتب القصة دون ان يكون له هدف من هذه الاهداف ، الا ان قصته ستشي بانبعاثاته الخفية ، فتصبح كثوب الرياء الذي يشف عما تحته. وستنكشف لنا وجهة نظره ، من طريقة اختياره للحوادث ومعالجته لها ، ومن طريقته في رسم الشخصيات وتحريكها وتفسيرها في القصة.

ومهما يكن الأمر ، فان فلسفة الكاتب ، واتجاهه الاخلاقي في الحياة ، يظهران لنا على الوجهين التاليين :

قد يفسر الكاتب الحياة بطريقة عرضه لها في القصة . فهو يختار من زحمة الحوادث التي تحيط به ، احاطة السوار بالمعصم ، موضوعات خاصة ، يعنى بنخلها وتصفيتها وتنسيقها وعرضها . وهو يقدم لنا شخصياته الخاصة ، ويسلط عليها نوعاً معيناً من الاضواء الكاشفة. وتطوير للحبكة ينم عن رأيه في القيم الخلقية والانسانية ، التي تؤدي الى التوازن في اختبارات الناس وتصرفاتهم واتجاهاتهم في الحياة . وعمل الناقد هنا يقتصر على جمع شتات هذه الآراء الخفية ، والفلسفات الدفينة ، المنثورة هنا وهناك ، وعرضها في نظام فلسفي خلقي متماسك واضح ، يصور لنا شخصية الكاتب ، ووجهة نظره العامة في الحياة .

وعندما يسعى الناقد الى سبر اغوار مثل هذه الفلسفة ، ليحررها ويبرزها ، عليه ان ينقب في القصة عن قيم ثلاث ، هي : **الصدق ، والاخلاص ، والانسانية .**

والصدق الذي نتوخاه في القصة ، يختلف عن ذاك الذي نتوقعه من العلوم . وقد خلط افلاطون بين هذين النوعين ، واتهم الادب بانه مبني على الكذب والتزوير ، لانه -في نظره- لا يكشف عن الحقائق الراهنة في الوجود بدقة وتمحيص . ورمى شعر هوميروس بهذه الوصمة الشنعاء ، وقال انه صرح ممرد من اكاذيب . ولكن ارسطوطاليس ، بما عرف عنه من زكانة ونفاذ بصيرة، رد هذه التهمة على صاحبها، وبيّن ان الصدق المطلوب في الادب ، هو (الصدق الشعري) ، وهو في نظره ابعد غوراً واكثر عمقاً ، من ذلك الصدق الحرفي ، الذي نبحث عنه في مؤلفات العلماء أو في كتب المؤرخين. فالصدق هنا يعني الصدق في امر مضى وانقضى، او كاد. وهو ما يلبث ان يتداعى وينهار ، اذا ما اكتشفت وثيقة ضائعة او نظرية جديدة . اما الصدق في الأدب ، فهو الصدق لما يحتمل وقوعه دائماً في حياة الانسان على وجه الارض . وخلاصة الأمر ، ان الصدق في التاريخ والعلم ، هو الصدق بالواقع ، اما الصدق في الفن ، فهو الصدق بالامكان . والصدق بالامكان اكثر شمولاً واشد عمقاً ، لانه يتناول الحقائق الانسانية الخالدة ، من دوافع خفية ، وانبعاثات اصيلة ، وانفعالات وعواطف وميول واهواء

ومبادىء، تلتقي جميعاً في النفس الانسانية، وتتفاعل وتتصارع، لتوجهها اخيراً وجهة خاصة، هي ما نعرفه بالشخصية الانسانية. والشخصية الانسانية هي القاعدة الاصيلة الثابتة ، التي يبنى عليها بناء الحياة الشامخ، وستبقى خالدة مستمرة ، ما استمرت الحياة على وجه الارض . وقديماً قال احد العابثين : ان كل ما في القصة حق وصدق ، عدا الاسماء والتواريخ، اما التاريخ فكل ما فيه كذب ومين ، عدا الاسماء والتواريخ .

والكاتب القصصي ، بعد هذا ، له ملء الحرية في تنـــاول مادته . له ان يعيد ترتيبها وتنسيقها ، وله ان يقدم فيها وان يؤخر ، وله ان يحذف منهـــا ، او ان يضيف اليها من بنات افكاره ، لتخرج في صورة جديدة مبتكرة . ولكنه مطالب ، مقابل ذلك ، بان يتقيد بالصدق الفني ، اي الصدق بالامكان والاحتمال ، وان يلتزم حدود الحقائق الانسانية الخالدة . فاذا اباح لنفسه ان يتمتع بالحرية المتاحة له، ولم يعن بتأدية الواجبات الفنية المترتبة عليه ، لنا ان نحكم على عمله بالكذب والتزوير .

٣

اما المواضعات الاخلاقية ، فانها تسير جنباً الى جنب مع الصدق في القصة . والعنصر الاخلاقي يشكل خطراً كبيراً على العمل الفني . والقصص الوعظية ، اي التي تُكتب لتجسيم فكرة من الفكر ، او للدعوة لمذهب من المذاهب، او للتشيع

الى شيعة من الشيع ، قد تضل سبيلها ، وتنحرف عن جادة الابداع الفني ، ويصبح موقف الكاتب فيها كمن يحمل بطيختين بيد واحدة . فهو يلتزم بتجلية فكرة او موعظة من ناحية ، في حين ان عمله الاول ، هو اخراج اثر فني سليم البنية . وغالباً ما يسوقه هذا الازدواج الى الاخفاق الذريع . وهذا ما نعيبه على قصصنا التي كتبت في القرن الماضي، وفي الربع الاول من هذا القرن ، وما نلحظه في بعض قصصنا الحديثة ، التي ما تزال تعيش ، في مستواها الفني ، في تلك الفترة ، وفي بعض الآثار القصصية المعاصرة ، التي تقدّم فيها الدعوة المذهبية على الصدق الفني . ولا شك ان الالتزام في الادب، بالمعنى الشائع المتداول اليوم، ضرورة ملحة وعمل واجب ، في مجتمع متأخر كمجتمعنا، تنتاشه العلل السياسية والاجتماعية والاقتصادية من كل جانب . الا ان للفن اصوله واحكامه ، التي يجب ان ينظر اليها بعين التقدير والاعتبار اولاً ، ثم ان الالتزام ، او ما في معناه ، لا يخرج عن طبيعة النسيج الفني . ولتكن لنا اسوة صالحة في دستويفسكي وتولستوي وغوركي وهمنجواي ورايت ، وسواهم من الكتّاب الذين عنوا بتصوير آفات مجتمعهم ، وامراضه التي تعرقه عرقاً ، دون ان يحيدوا قيد انملة عن حدود الصنعة الكتابية المتقنة ، ودون ان يترددوا في هاوية الوعظ المبتذل ، والارشاد الغث، الذي يصيب القارىء المتذوق بالقرف والغثيان، ويحمله على التقزز والاشمئزاز .

ولنذكر ، في هذا المقام ، ما كتبه القاص المبدع الاستاذ محمود تيمور في هذا الشأن ، قال :

« فالفنان ان اخلص لفنه ، واستصفى شعوره ، استجاب حتماً لما يحيط بـه من مختلف البواعث والمؤثرات ، فيصـدق تعبيره عن البيئـة والمجتمع في الصورة التي تسخو بهـا موهبته ، غير محدودة حريته ، او مسلوبة طلاقته، وغير مكره ولا ملزم بتقاليد واوضاع يعمل وراء أسوارها في عبودية واعتقال .

وان فناً يتكامل فيه الاخلاص والصدق والقدرة ، لهو فن يجد فيه المجتمع احسن ما يبغيه من غذاء وشفاء .

واما اذا اقحم الكاتب فنه اقحاماً للاشادة بفكرة ، او التغني بدعوة ، مسوقاً الى ذلـك بغرض من الاغراض ، او مخدوعاً بتوجيه من التوجيهات ، دون ان يستجيب شعوره استجابة حقة لتلك الفكرة، او الدعوة التي يتخذها محوراً للاشادة والتغني ، فان فنه في هذه الحالة يخونه لا محالة . وانه ليتمخض عن أباطيل لا يخفى تلفيقها على الناقد البصير . والمجتمع لا تقوم دعائمه ولا تبقى، اذا كانت لبناتها مصنوعة من خداع وزور»[١]

بل لماذا نذهب بعيـداً ، فالكاتب القدير نجيب محفوظ ، الذي كثيراً ما هاجمه بعض الكتّاب ، على صفحـــات المجلات العقائدية ، استطاع ان يصوّر اخطر مشكلات المجتمع المصري،

---

(١) محمود تيمور – « فن القصص » ص ١٠٥

كما تتجلى في الطبقة البرجوازية الصغرى ، بفن رائع قوي . وهذه الطبقة التي عني نجيب بتصويرها ، وعرض صراعها المرير مع ظلم المجتمع وعدوان الطبقات الاخرى، هي اكبر الطبقات واكثرها اثراً في الحياة المصرية المعاصرة ، او هي كما قال الدكتور محمد مندور :

« تكوّن العمود الفقري في المجتمع المصري، وتكوّن همزة الوصل بين طبقة العمال الكادحين والسادة المترفين . بل لعلها الطبقة القلقة المعذبة ، التي لا تريد ان تطمئن الى الحياة ، كما تطمئن الطبقة الدنيا ، لتأخذ منها ما تستطيع منحه من ملذات ومباهج ، في غير تذمر ولا سخط، كما لا تستطيع في سهولة ان تشبع طموحها، فترتفع الى مستوى الطبقة العليا، اي البرجوازية الكبيرة ، وتدخل بين صفوفها لتتمتع بما تنعم به تلك الطبقة من مال وجاه وسلطان. وبالرغم من هذا القلق والعذاب المقيم، فان تلك الطبقة لا تخلو من فضائل رائعة ، بل لعلها تنفرد دون غيرها بطائفة من الفضائل التي ترفع قيمة الانسانية . وفي رأس تلك الفضائل يأتي الاحساس الصارم بالمسؤولية العائلية، والتضحية في سبيل الاسرة ، والتفاني في سبيل الاهل والاخوة »[١] .

ونجيب لا يعمد الى تصوير صراع هذه الطبقة ، تصويراً عابراً عابثاً ، بل هو يوحي بالاسباب الحقيقية ، التي تختفي وراء

---

(١) الدكتور محمد مندور – « البرجوازي الصغير احمد عاكف » ، مجلة الرسالة الجديدة ، العدد الاول – ابريل ١٩٥٤

تعثر هذه الطبقة في سيرها . فشلل الاب المباغت في « القاهرة الجديدة » ، وموت كامل افندي علي في « بداية ونهـــاية » ، واحالة والد احمد عاكف الى المعاش في «خان الخليلي» ، ليست بحد ذاتها اسباباً خطيرة ، في انحلال المجتمع ، او انهيار كيان الاسرة. ولكن ما يترتب عليها من نتائج ، هو الضربة القاصمة، التي تصيب شخصيات القصة ، اي شخصيـات المجتمع المصري ، كلًا بما يخصه منهـا . وقد يكون من الممكن تجنب مثل هذه الضربة ، لو ان المجتمع، او النظام العام ، يقدم للموظف المرهق العـاجز المشلول ، بعض الضمانات الـتي تطمئنه الى مستقبله او مستقبل اسرته ، اذا ما فوجىء بضربة من تلك الضربات الغادرة العنيفة . فالمشكلة في حقيقتها ، ليست مشكلة شخصية ابداً ، ولكنها مشكلة نظام فاسد يعم فساده الكبير والصغير، وتتولد عنه اكثر مشكلات هذه الطبقة المحرومة المضطهدة • وهـذا ما يعنيه نجيب محفوظ ، ويحرص على تصويره والايحاء به في جميع قصصه .

وكما بينا سابقـاً ، لا تظهر فلسفة الكاتب ووجهة نظره في الحياة والمجتمع ، بهذه الطريقة الرخيصة المبتذلة ، طريقة الوعظ المباشر ، والدعاوة المفضوحة ، ولكنها تُستنتج بوجه عام ، من اتجاهه في اختيار الحوادث والاحداث ، وتنسيقها وتطويرهـا ، وفي خلق الشخصيات وتفسيرها ، والقاء الاضواء الكاشفة ، التي توضح الجوانب الخفية منها .

ولكن اذا فرضنا اننا وقفنا امام قصتين تساوتا من ناحية الابداع الفني ، في مختلف صوره وطرائقه ، فلا شك اننا نجعل المقياس الاخلاقي ، الحكم الاخير في التفضيل بينهما. فالفن ينبع من الحياة ، ويتغذى بلبانها ، وينعكس عليها ويؤثر فيها، ولهذا لا نستطيع ان نخليه من مسؤولياته الباهظة امامها . ولكن مسؤوليته الكبرى ، دون شك ، هي الصدق الفني . فاذا توفر ذلك فيه ، وما اكثر ما يتوفر في آثار الكتّاب العظام ، فلننظر اليه من زاوية الفائدة والمصلحة . ولنقتبس من تيمور ثانية ، لنوضح رأيه في هذا الموضوع ، قال :

« واول ما توحي به انسانية القصة هو الصدق : صدق الاحساس وصدق التعبير، لا صنعة ولا تزيُّد، ولا تقدير لاشياء يفرضها الكاتب على عمله الفني فرضاً، يبتغي بذلك ان تسلمه هذه الفرائض الى نتائج مقصودة متكلفة .

وهذا الصدق لا بد له ان يعتمد على نفاذ البصيرة وألمعية الفكر ، فانه لا سبيل الى الاحساس الصادق والتعبير الصادق ، الا اذا كان الكاتب مزوداً بقوة الفهم للنفس ، وبالقدرة على سبر اغوارها ، وبالحذق في تصيد خوالجها الباطنة .

وآفة الصدق في القصة ان يبدو للكاتب غرض ظاهر يبغي الدعوة اليه وتمثيله في عمل قصصي ، فتراه مضطراً الى ان يجتلب لغرضه المرسوم ، هياكل من الحياة الاجتماعية مستعارة ، لا يبالي فيها ان تكون طبيعية نابضة الروح، بل هو يبذل كل شيء،

ولا يبقي على شيء ، لقاء المضي الى ذلك الغرض الذي فرضه على نفسه ، وادار قلمه من حوله .

وان قصة هذا شأنها ، مهما يكن جهد كاتبها ، وسعة حيلته، وبراعة تصرفه ، ومهما يكن جلال الغرض وروعة النظرية التي اريد تحقيقها، لهي قصة لا يزيد طنينها على ان يعبر بالاسماع، ولا يمكن ان يكون سلطانها الا بارد الاثر عاجزاً عن ان تستجيب له النفس... »

الى ان يقول :

«... على ان هؤلاء الكتَّاب لا يخدمون الاصلاح الاجتماعي بهذا الكذب والافتعـــال في تأييد الدعوات ، وانما تجد هذه الدعوات الاصلاحية عوناً لها في اعمال فنية يتفق لكتَّابها ان يكونوا قد احسوا بما يدور في مجتمعهم احساساً صادقاً، فعبروا عنه تعبيراً صادقاً ، دون قصد مكشوف وفرض محتوم .

ان الاعمال الادبية التي يُقصد بها تأييد المذاهب الاجتماعية والاغراض الاصلاحية ، او التشيع لاتجاهات معينة ، اما ان تكون قد فرضت على الكاتب فرضاً ، واما ان يكون الكاتب قد الزم نفسه بهـا الزاماً . وفي كلتا الحـالين يفقد الكاتب اول شرط للاجـادة الفنية ، وهو الطلاقة والحرية . فلا فن الا اذا كان مصدر الوحي اعماق النفس واغوار الشعور ، ولا صدق الا اذا تحققت الاستجـابة والتأثر بين الكاتب وما يعالج من تصوير

وتعبير ، ولا ايحاء ولا استجابة الا ان اطلق الكاتب نفسه على سجيتها في آفاق رحيبة ، لا تحدها القيود والحدود »[1]

٤

والاتجاه الانساني في القصة ، ليس عنصراً دخيلًا عليها ، ولا مفروضاً عليها فرضاً من الخارج ، ولكنه من طبيعة العمل الفني ، مهما كانت صورته . فاذا فهمنا الفن على انه تفسير للحياة واكتناه لاسرارها ، فمعنى ذلك ان الفني المبدع ، هو الذي يوفق الى استبطان خوافي النفس الانسانية، عنصر الحياة الاول، وابرازها والتعبير عنها بقوة وصدق . والانسانية التي نتحدث عنها في القصة ، وفي الفنون عامة ، هي التي حددها الاستاذ تيمور ، في معرض حديثه عن تجاربه في فن القصة . قال :

« فحديثي اذن اقرب الى ان يكون حديث تجربة شخصية، من ان يكون رأياً هو وليد التعويل على المراجع وتصفح المقررات . اتى علينا حين من الدهر كان اكبر ما يعنينا فيه ، حين نتجرد لتدبيج قصة ، ان نكون قد ظفرنا بحادثة او احدوثة ، فلا نلبث ان نعين لها مواقع مصرية واسماء عصرية وموضوعات وقتية . ومتى تهيأ لنا من ذلك بناء هيكل القصة ، حسبنا اننا قد استوفينا عناصر القصص المصري الصميم .

(١) المرجع الآنف الذكر ص ٨٢ – ٨٣ .

وظللنا على هذا النحو فترة ، نرضي نزعات نفوسنا ، ونشبع زهونا ، ونتملق وطنيتنا ، ونغـــالي في الاعتزاز بتلك الصبغة المحلية الزاهية . ولما بلغنا من ذلك غاية ما نريده ، واصبنا من الزاد ما يشبع ، وقفنا نرقب صنيعنا ، ونوازن بينه وبين ما اسفرت عنه قرائح ائمة القصة في الآداب العالمية، وجدنا انفسنا ما برحنا على الشاطىء، وتبين لنا ان ثمة بوناً شاسعاً بين ما تضطرب به اقلامنا ، وبين القصة في كيانها الصحيح وقوامها السوي .

عرفنا بعد التجـارب الاولى ان القصة روح قبل ان تكون مظهراً، وفكرة قبل ان تكون حادثة، وان روح القصة الحي، وفكرتها الصميمة ، يجب ان تكون قبساً من الانسانية التي اليها مرد الفن الرفيع ، في شتى صوره من بيان وموسيقى ورسم وتمثيل .

واذا كانت الانسانية التي نعـلي ذكرها كلمة صغيرة ، فهي في الحق تحتوي كل عناصر القصة الفنية ومقوماتها ، تلك العناصر والمقومات التي تكفل للقصة عوامل الخلود.

والانسانية التي اعنيهـــا ، هي جوهر ذلك الكائن الآدمي الذي يدب على هـذه الارض ، اياً كان وحيثما كان . هي تلك النفس البشرية التي تصطرع فيهـا شكول من الغرائز والنزعات باطنة وظاهرة. هي تلك القوى الروحية التي تدفع الناس بعضهم ببعض، فتضطرب بينهم الاواصر والاسباب، وتتشابك الرغائب والاهواء .

هي ذلك العباب الجيــاش من الاستجابات والتأثرات بين المرء وحياته وما يكتنفه من بيئة ومجتمع واحداث .

هي تلك الاعراض الثـابتة للانسان ، في معاشه عـلى وجه البسيطة منذ فجر الخليقة الى ان تقوم الساعة »[١]

وقد حدد النـاقد المعاصر ، الاستـاذ ت. س. إليوت الانسانية ، بثمانية عناصر ، لم يقصد بها ان تكون تعريفاً جامعاً مانعاً لها ، وانما اراد ان يساعد القارىء والناقد على تفهمهـا والبحث عنها . وهذه العناصر هي[٢] :

١ — «ليس من شأن النزعة الانسانية ان تقيم الاسس وتضع النظريات... لانها تعتمد على التحسس والادراك البدهي، اكثر مما تعتمد على العقل »

٢ — « تستهدف النزعة الانسانية اتساع الافق ورحـابة الصدر والتسامح والاتزان والرزانة . وهي تقاوم التعصب » .

٣ — « لا يستغني العالـم عن اتساع الافق ورحابة الصـدر والتسامح والاتزان والرزانة، كما انه لا يستغني عن ضيق الافق والانكماش والتعصب لمذهب او شيعة » .

---

(١) المرجع الآنف الذكر ص ٨٠ -- ٨١ .

(٢) لم نطلع على كتاب اليوت الذي نشر فيه هذه الملاحظـات ، وهو (Second Thoughts on Humanism) ، ولكننا اقتبسناهـا مع بعض التعليقات من كتاب « Atycatise on the Novel » لروبرت لدل .

وقد اخفق د. هـ. لورنس، في قصصه، بسبب من ضيق الافق والتعصب، وان كان احتفظ بمكانته ككاتب كبير. وليس من الضروري ان يكون الكاتب الكبير دائماً انسانياً.

٤ – « ليس من شأن النزعة الانسانية ان ترفض شيئاً من الاشياء، ولكن عملها ان تستميل وتقنع، طبقاً لبديهياتها المتعارف عليها، في الثقافة والاحساس النبيل. فهي لا تسلك مثلاً سبيل (السلوكيين)، في تنحية الحجج التي تسند المغالطات. وانما تعمل على اساس من الذوق والاحساس الذي صقلته الثقافة. وهي اكثر ميلاً الى النقد منها الى البناء. وهي ضرورية لنقد الحياة الاجتماعية والنظريات الاجتماعية، ولنقد الحياة السياسية والنظريات السياسية ... »

٥ – « ليس من شأن النزعة الانسانية ان تضع نظريات للفلسفة واللاهوت. وكل ما تعنى به، هو ان تسأل، في غاية من التسامح : هل هذه الفلسفة، او هذا الدين، حضاري ام لا ؟ »

وهذه الملاحظات واضحة كل الوضوح، فيما يختص بالقصة، ولهذا فانها لا تحتاج الى فضل بيان. فالقصص عادة تعنى بالحياة كما يعيشها الناس فعلاً، ونادراً ما تهتم بالحياة كما يجب ان تكون. وقد منيت القصص المستقبلية، كقصص ولز وهكسلي، باخفاق ذريع من الناحية الفنية. وكل ما يستطيع القاص ان يبديه، كرجل فن، فيما يختص بفلسفة او بدين او بنظرية اجتماعية ما، هو ان يتبين اثر كل منها في حياة الناس على الارض. وهذا

ما يعنيه اليوت بقوله: ان النزعة الانسانية تعنى بالنقد ولا يهمها البناء .

٦ – « هنالك طبقة من النـاس ، نسميهم انسانيين . وهم هؤلاء الذين يكتفون بالانسانية ، وهي حسبهم . وهذه الطبقة من الناس ، لها شأن عظيم » .

٧ – « النزعة الانسانية عظيمة الشأن :

(أ) بنفسها ، وذلك للانساني المحض ، الذي لا يتخذ منها بديلًا عن فلسفة او دين ما ·

(ب) وهي بالاضـــافة الى ذلك ، تقوم بـدور الوسيط ، والمصلح ، في حضارة ترتكز على اساس معين » .

فللكاتب ان يعتنق المذهب الديني او السياسي الذي يشاء ، على الا يتعـــارض ذلك مع مثله الانسانية . وعليه ان يتفهم الامور على حقيقتهـا ، وان يعطف على الآراء والمعتقدات التي لا يشارك فيهـا . وليس له ان يرمي مخـــالفيه ، في الرأي او المذهب ، بتهمة النقص او الخطإ او التأخر او الوحشية .

ولهذا عندما ندرس معتقد كاتب من الكتّاب ، لا يعنينا كثيراً ان ننظر الى النظام العام ، الذي يشمله ويشمل غيره من بني البشر . وكل ما يهمنا فيه ، ان ننظر الى موقفه الخاص من هذا المعتقد ، والى طريقة تقبله له ، والى فلسفته وقيمـه ، وهل هي انسانية ام لا ؟

والوثيقة المعتمدة الوحيدة ، في مثل هذه الدراسة، هي الاثر الادبي، والكلمة المكتوبة فحسب ، وكل مـــا عدا ذلك ، لا يدخل في نطاق بحثنا . وعندمـا نبحث عن الفرصة التي تتاح للكاتب ، لدرس مشكلات عصره ، والتعبير عنها بطريقة فنية موفقة ، نجد انه لا يتمكن من ذلك، او ليس له ان يزج بنفسه في مثل ذلك ، الا اذا كان ضمن مجاله القصصي، ونظر اليه نظرة انسانية حرة، وتناوله تناول القاصّ، الذي يلتزم حدود التعبير الفني في القصة .

٨ — « واخيراً فالنزعة الانسانية وقف على اقلية ضئيلة من الافراد ، وهي نوع من الثقافة . وليست مقيدة بقبول برنامج عـــام ، من شأنه ان يربط هؤلاء الافراد ، برباط واحد . وارستقراطية فكرية كهذه ، لا تعتمد على روابط اقتصادية ، كتلك التي تجمع بين افراد طبقـــة ارستقراطية معينـــة ، كارستقراطية النسب والحسب » .

وعلى الكتّاب جميعاً ان ينتظموا في حلقة هذه الارستقراطية الفكرية . فالكاتب الذي يسخر نفسه للمبادىء الخارجية التي يعتنقها او تُفرض عليه فرضاً ، ليس الا كاتباً عامياً مبتذلاً . وكذلك الناقد الذي يعنى بالاتجاه الخارجي للكاتب .

ومهما يكن الامر ، فالكاتب الذي يتعصب لفكرة من الفكر او لمذهب من المذاهب، والذي تكون نظرته الى الحياة

ضيقـــة ، بحيث لا يرى فيهـــا غير الشر والعقد النفسية ، والانحرافات الخلقية ، هو كاتب ضيق الافق ، منكمش على نفسه . لان مثل هذه النظرة تتنافى مع طبيعة الحيـــاة ، في اتساعها وشمولها ، وتناقضها في اكثر الاحيان .

الفصل السادس

طرق العرض او انواع القصة [1]

١

عرضنا في اثناء حديثنا عن الحبكة والشخصيات ، في مجالي التذوق والابداع ، الى نوعين متميزين من القصة ، هما قصة الحوادث وقصة الشخصيات . وسنتحدث عنهما الآن ، بشيء من التفصيل ، بالاضافة الى انواع اخرى ، نقدمها للباحث ، وذلك لتيسر له الدراسة والتبويب .

* * *

و « قصة الحوادث » هي ابسط انواع القصص ، وفيها يسلط الكاتب عنايته على الحوادث، وهو لا يهتم بالشخصيات في ذاتها،

---

(١) اعتمدنا في الجزء الاكبر من هذا الفصل على كتاب :
the Structure. of the Novel تأليف Edwin Muir.

بل يهتم بما سيحدث لها ، على صفحات القصة ، وكذلك لا ترتبط الحوادث ارتباطاً وثيقاً بالأمكنة والمواضع التي تجري فيها . فمن الجائز ان تقع على وجه الارض ، او تحلق الى عنان السماء، وقد تحدث في بيئة متحضرة، او في بيئة متوحشة ، فالأمر سواء في نظر الكاتب . وتتوالى الحوادث ، معتمدة على التشويق والمماطلة، لكي لا يفتر نشاط القارىء في تتبعها والعدو وراءها، فتفنى متعته ، ويخمد حماسه . واكثر القصص البوليسية ، وقصص المغامرات والرحلات الغريبة ، ينتمي الى هذا النوع .

ومن هذا القبيل ايضاً ، القصة الرومانتيكية ، التي تستهدف اثارة الدهشة والعجب والترقب والخوف ، وما الى ذلك من انواع العواطف والانفعالات العنيفة ، المسرفة في عنفها .

وتنتهي هذه القصص في الغالب ، نهايات سارة سعيدة ، والقارىء يستمتع بما يقع بين البداية والنهاية من ضروب الاخطار والمغامرات ، التي يمر فيها البطل ، ومن يدور في فلكه من شخصيات القصة؛ حتى اذا ما رافقنا هذا البطل في جولته المخيفة، في ارجاء الارض ، القينا معه عصا الترحال ، واستمتعنا بهذه النهاية السعيدة ، التي آلت اليها اموره .

وفي مثل هذه القصص ، يكون للحادث التافه ، احياناً ، اثر عظيم ، اذ انه سرعان ما يتسع نطاقه، وتتشعب منه احداث كثيرة ، لا يحصيها عد ، وتشتبك في نسيج محكم ، حتى يأتي القاص اخيراً ، ويمد يده السحرية ، فيفض الاختام ويجلو

المعميات .

اما الشخصيات ، فانها تُسخّر لتعقيد الحوادث ، وتوليدها ، وليس لها قيمة خاصة في ذاتها . ولهذا فانهــــا لا تسلك مسلك الاحياء ، الذين نقابلهم في حياتنا ، بل تمضي على صورة خاصة ، يرسمها لها الكاتب، حتى تكون مطية ذلولاً للحوادث والمفاجآت والاعمال الخارقة .

ولا بد من ان يكون في هذه القصة ، نوع من الهرب من الحياة ، والتنكر لها ، ولكن هذا الهرب ، يجب ان يكون مأمون العواقب . وهي لا تستنكف عن التخلص من بعـض شخصياتها بالموت او الانتحار ، وخاصة الشخصيـات التي تمثل عنصر الشر ، وذلك ليتحقق التوازن الاخلاقي ، وينتصر عنصر الخير على عنصر الشر . وقد يضحي الكاتب احيانـــاً ببعض شخصياته الخيرة ، وذلك في سبيل انقاذ البطل ، والمحافظة على سلامته .

وهذه القصة لا تعكس قيماً فنية او ادبية خاصة، ولا يعنيها ان تتقيد بقيود الانسانية ، لان غايتهـــا الاولى هي الامتاع والتسلية، ولذا فهي تسير وفق هوانا ورغباتنا التلقائية البسيطة ، ولا تأبه لعلمنا ، او لفهمنا للحياة وتفسيرنا لها .

وهي تمثل الكثرة الغالبة في القصص العالمي ، اذ انها باسلوبها الواضح البسيط ، وباحداثها المثيرة المسلية، تجتذب عدداً كبيراً من القراء. وقد اتسع نطاقها حتى شملت الموضوعات التاريخية ،

ويمثل هذا النوع قصص دوماس وسكوت ، وقصص كرم ملحم كرم ، واكثر قصصنا في القرن الماضي ، وفي مطلع هذا القرن ، وخاصة تلك القصص التي ظهرت في السلاسل القصصية ، « كسلسلة الفكاهات » ، و « ديوان الفكاهة » ، و« النفائس » ، و« منتخبات الروايات » ، و « سلسلة الروايات » ، و « الروايات الشهرية» ، و « مسامرات النديم » ، و « مسامرات الشعب » ، و « الفكاهات العصرية » ، و « سلسلة الروايات العثمانية » ، و « حديقة الروايات » ، و « الراوي » ، و « الروايات الجديدة» ، و « السمير » ، و « الروايات الكبرى » .(١)

٢

والنوع الثاني ، من انواع القصة ، هو « قصة الشخصيات » . وليس لهذه القصة بطل معين ، او شخصية محورية ، تستقطب حولها الشخصيات الاخرى والاحداث ، ولا ينتظمها سلك واحد ، ولا يثيرها عمل خاص ، تشترك في تأديته جميع العناصر الاخرى في القصة .

وشخصياتها لا تعتبر جزءاً من الخطة العامة ، التي يحوك المؤلف خيوطها ، فكل شخصية مستقلة بذاتها ، وهي تسيطر

---

(١) راجع كتاب « القصة في الادب العربي الحديث » للمؤلف ، ص ٦٥ – ٦٩ .

على الحوادث، فتحركها تبعاً لرغباتها، ووفقاً لحركاتها وخططها. وهذا يعني ان السيادة فيها تكون للشخصية، على عكس قصة الحوادث التي تقدم الحديث عنها. امـــا الحوادث هنا، فانها تتتابع لتوضح معالم الشخصية، ولتنقب عما خفي من صفاتها، او لتقدم لنا شخصية جديدة، تدفع بهـــا الى مسرح القصة. وليس من شأنهـــا ان تطور الشخصيات او تضيف اليها صفة جديدة، اذ يقتصر عملها على الكشف عن الصفات الاصيلة، وتوضيحها وعرضها على القارىء. وهذا يعني ان هذه الشخصيات تكون من النوع (الثابت)، الذي يولد على صفحات القصة، بشراً سوياً تام الخلقة، مكتمل الصفات، شأنه في ذلك شأن المشهد الطبيعي، الذي يحتفظ بصورته وخطوطه العامـة، لا تأخذ منه الايام ولا تضيف اليـه، ولكننا اذا سلطنا عليه الاضواء من مختلف الزوايا، استطعنا ان نراه على اشكال مختلفة، وان نتمثله في حالات متباينة، وهو هو، لم يتحرك من مكانه ولم ينض ثيابه وملامحه الاولى. وهذا شأن شخصيات القصة، فانها تحتفظ بصفاتها الاصيلة، خيرةً كانت او شريرة، من اول القصة الى آخرها، ولا تترك منها شيئاً على قـارعة الطريق. اما ما يتغير منها اثناء سير القصة قدماً، فهو معرفتنا بها والفتنا لها او نفورنا منها.

وقصة « سوق الغرور » لثكري، هي خير ما يمثل هـذا النوع، في الادب الانكليزي. ونجد مثل هـذه الشخصيات،

بكثرة، في قصص سموليت وفيلدنج وسترن وسكوت ودكنز وترولوب . وقد ظهر هذا النوع، في الجيل الاخير، على صورة جديدة رائعة ، وذلك ما نلمسه في قصة « يوليسيس » لجيمس جويس، وقصة « مسز دلوي » لفرجينيا ولف. فقصة جويس ، على ما فيها من ثورة وتجديد ، في الاطار والمضمون ، ليست الا نوعاً مبتكراً من انواع قصة الشخصيات . فلئن كانت قصة الشخصيات تتحرك في المكان، والقصة التمثيلية تتحرك وتتطور في الزمان ، فان قصة جويس تتحرك في اللحظة المكانية . والغاية الاولى منها هي تصوير الحياة في مدينة دبلن، ولهذا اختار الكاتب بعض ساعات اليوم، ليتيح لشخصياته ان تنظر الى هذه الحياة من زوايا مختلفة ، وبهذا تتكشف لنا صفاتها الخاصة من الداخل الى الخارج ، وذلك بانعكاس الحياة عليها ، ثم خروجها منها ملونة بالوان نفسية خاصة. ومثل هذا يقال عن قصة فرجينيا ولف ، فانها تعتمد على الوصف النفسي الحر اكثر مما تعتمد على التمثيل ، وتسلط اضواءها على المشاهد ، اكثر مما تسلطها على الاحداث والنتائج ، او على العلة والمعلول .

ومن امثلة هذا النوع في قصتنا ، قصة « زقاق المدق » لنجيب محفوظ ، و « ثلاثة رجال وامرأة » للمازني .

وقد يظن بعض القراء والنقاد ، ان وجود مثل هذه الشخصيات في القصة، يعتبر عيباً فيها او نقصاً في بنائها، او يدل على تخلف الكاتب في ميدان القصص . ولكن لماذا نتجنب

الشخصية الثابتة في القصة ؟ الأن الذوق النقدي الحديث يفضل الشخصيات النامية ؟ ولنفرض ان وجود هذه الشخصيات في القصة ليس سوى حيلة فنية ، يعمد اليها الكاتب ، ليقدم لنا شخصيات تامة التكوين ، ويقلبها في ظروف تكشف لنا عن ابعادها المختلفة ، ويغير علاقاتها ، بعضها بالبعض الآخر ، لينقب عن خصلة جديدة من خصالها .

ولكي يتمكن الكاتب من تحريك شخصياته وتقليبها في الاوضاع المختلفة التي يريدها ، يضطر الى جعل الحبكة حرة مفككة بسيطة. وهي تختلف في ذلك عن قصة الحوادث، حيث نرى الحبكة معقدة متقنة متماسكة ، أما الشخصيات فانها حرة غير مقيدة . وهذا واضح في « جزيرة الكنز » ، بينما نجد الامر في « سوق الغرور » على عكس ذلك ، فالشخصيات مقيدة محدودة ، بينما الاحداث والاوضاع حرة مفككة .

٣

وهنالك نوع ثالث من القصة ، تختفي فيه هذه الهوة الفاصلة بين الحوادث والشخصيات ، فلا تكون الشخصيات خاضعة لبناء الحبكة ، وبالتالي لا تكون الحبكة اطاراً عاماً يحيط بالشخصيات وحسب، ولكن القصة نسيج محكم، سداه الحوادث ولحمته الشخصيات . وهذا النوع يسمى « القصة التمثيلية » .

وهنا نجد ان صفات الشخصيات واخلاقها وعاداتها، تؤثر في سير العمل القصصي ، كما ان الحوادث تنيخ بكلكلها على الشخصيات ، وتساعد على تطويرها وانمائها ، وتترك اثرها فيها . وهذا النوع يلتقي والمأساة الكلاسيكية في مشابه كثيرة ، في حين ان قصة الشخصيات اكثر شبهاً بالملهاة .

واول من حاول هذا النوع ، في الادب الانكليزي ، هي جين اوستن. فقد عمدت الى تكثيف الحوادث وتقطيرها ، والى دفع الشخصيات دائماً الى العمل والخلق والتأثير . فالشخصية في حد ذاتها ، ليست لها قيمة فردية كما هو الحال في قصص فيلدنج وثكري ودكنز مثلاً، ولكنها موضوعة في القصة وضعاً، لتمثل دوراً خاصاً ، ينبع من طبيعة نفسيتها ، ومن طبيعة الحوادث التي تحيط بها . فهي متأثرة مؤثرة في آن واحد . وبهذا تختلف عن النوعين المتقدمين ، حيث نجد هوة ظاهرة ، تفصل بين الحوادث والشخصيات ، اما هنا ، فليس لهذه الهوة وجود ما ، بل أن التعاون بين الطرفين يكون على اتمه .

وقصة الشخصيات تعنى عادة بالسلوك الظاهري للشخصية ، التي تتأثر بمواضعات المجتمع وعاداته . وهي تعنى بابراز هذا السلوك وتوضيحه ، في حين ان الشخصية ، في حقيقتها ، قد تختلف عن ذلك اختلافاً جوهرياً . هذا بينما لا تفرق القصة التمثيلية بين الحقيقتين، ولذا تبرز لنا الشخصية الانسانية متكاملة منسجماً ظاهرها مع باطنها .

والنهـاية التي تحور اليهـا القصة ، تعتمد اعتماداً كبيراً على نوعها، ففي قصة الشخصيات، لا يضطر الكاتب الى اقفال الدائرة، لان شخصياته ولدت كاملة وعاشت على صفحات القصة ، وهي تعكس لنا مظـــاهر هذا الكمال . ولهذا ، لا تحتاج الى تلك اللمسة الاخيرة ، التي تلم شعثها، وترأب صدعها، وتجمع خيوطها المتناثرة ، وتلقي ضوءاً اخيراً على حقيقتهـا . بينما يحتاج كاتب القصة التمثيلية ، الى ان ينهي قصته بحل المشكلة الرئيسية ، التي كانت تستحث الحوادث والشخصيات ، الى الحركة والعمل . فالعمل القصصي هنـــا ، يمضي في تطوره منذ البداية ، مقيداً بروابط السببية ، اي روابط العلة والمعلول ، الى ان يبلغ نهايته المنطقية المعقولة ، التي غالباً ما تكون نوعـــاً من التوازن ، كاصلاح ذات البين، او زواج الحبيبين، او القاء الاسلحة والتنازل عن الحقوق ، وقد يلجـــأ الكاتب الى الموت ، هـادم اللذات ومفرق الجماعات ...

وباستطاعتنـــا ان نجمل الفروق الاساسية ، بين « قصة الشخصيات » و« القصة التمثيلية » ، فيما يلي :

١ ــ تكون الحبكة في قصة الشخصيـــات واسعة حرة ، بينما تكون في القصة التمثيلية مركزة متماسكة .

٢ ــ يبدأ العمل القصصي في النوع الاول، بشخصية واحدة، (كما في «رودرك راندوم») ، او بنواة واحدة، (كما في «سوق الغرور ») ، ثم يتسع ليصبح صورة للمجتمع ، بينما العمل في

النوع الثـــاني ، لا يمكن ان يبدأ بشخصية واحدة ، ولكن بشخصيتين او اكثر ، حتى تتوفر عنـــاصر الصراع . ثم تتجه الاحداث نحو بؤرة واحدة تتجمع فيها ، ثم تبدأ في الانطلاق منها .

٣ ـ تكون الشخصية ، في النوع الاول ، ثابتة ، والبيئة متحركة متنوعة ، والامر على عكس ذلك ، في القصة التمثيلية ، حيث تكون البيئة ثابتة ، بينما الشخصيـات تتحرك وتتطور ، بتأثيرها بعضها في بعض ، وبتأثير الحوادث فيها .

وهذا يعني ان القصة من النوع الاول ، تكون حرة في المكان محدودة بالزمان ، بينما تكون الاخرى محدودة في المكان ، حرة في الزمان ، وذلك لتتوفر فيها عناصر الصراع المركز .

٤ ـ تعرض قصة الشخصيات نمـــاذج وصوراً كاملة من الوجود ، بينما تعرض القصة التمثيلية صوراً والواناً من الصراع والتجارب الانسانية الحية .

ومن الامثلة عـلى القصة التمثيلية ، « الكبرياء والهوى » ، و« مرتفعات وذرنج » و« مدام بوفاري » ، و« بداية ونهاية » ، و« النقاب » ، لعبد الحميد السحار .

٤

رأينا في قصة الشخصيات، اننا لا نستطيع ان ننحي فكرة المجتمع جانباً ، كما رأينا في القصة التمثيلية ، اننا لا نستطيع التخلص من سيف القدر المصلت على الرؤوس .

وهنالك نوع آخر من القصص ، يحسب فيه حساب الحياة الانسانية عامة ، في تطورها وتغيرها الدائمين، ضمن اطار الزمن الحسابي . وهذا النوع هو اكثر الانواع شمولاً ، واشدها غموضاً وابهاماً . فالمجتمع هو (القوة التنظيمية) في النوع الاول ، والقدر هو هذه القوة في النوع الثاني ، ولكن الحياة ليست في حقيقتها قوة تنظيمية ، اذ انها تضم كل شيء ، وتشمل كل قوة .

وهذا النوع يدعوه النقاد **بقصة الاجيال** ، وهو اشد هذه الانواع حرية ، واكثرها تفلتاً من اغلال الحبكة المحكمة المتماسكة . وخير ما يمثله، قصة « الحرب والسلام » لتولستوي . وعندما نقرأ هذه القصة ، نلاحظ ان حوادثها تسير بطريقة عرضية اتفاقية ، واذا ما بلغنا النهاية، وجدنا انها تنحصر في اطار ضيق محكم ، وتجري في حركة تطورية تلقائية جبرية ، في آن واحد . ويجب ان تتوفر هاتان الصفتان ، في هذا النوع من القصة ، اذ انها حين تفقد الصفة الاولى ، تفقد بالتالي شكلها

وتصميمها، وكذلك حين تفقد الثانية، تخسر حيويتها وصدقها. ومعنى ذلك، ان الصفة الاولى توفر لها الحقيقة الكونية العامة، اما الثانية، فانها تبرز حقيقتها الخاصة.

وقد اشرنا سابقاً الى ارتباط القصة التمثيلية بفكرة الزمان. ولكن هذا الزمان فيها، ليس سوى حقيقة نفسية تنبع من ذوات الشخصيات، وتتأثر ببطء الحركة القصصية وبسرعتها. اما الزمان في هذه القصة، فهو حقيقة شاملة مسيطرة، تقبض على زمام الحوادث والشخصيات. فالشخصيات تتطور، وتتقلب على اتون الحوادث، لتقدم لنا صورة ثابتة للشخصية الانسانية، لا تتقيد بقيود الزمان، وهي تسير في طريقها، وتقطع مراحل العمر المختلفة، في رتابة وانتظام، شأنها في ذلك، شأن كل شخصية اخرى في الحياة. اما في القصة التمثيلية، فان الزمان عامل تطوري خاص، يصور لنا اتجاه الشخصية في خط سيرها المعيَّن مدفوعة باسباب مقدّرة محدودة، هي التبرير الوحيد لهذا التطور. والزمان في هذه القصة، هو البطل المسيطر، لا بتدخله في النسيج الداخلي للقصة وتحويره له، بل لانه حقيقة مجردة ثابتة قوية، غامضة مبهمة، لا تحدها حدود، ولا تعترض سبيلها عقبات، ولا تتأثر باعمال الناس وعواطفهم على وجه الارض، اي انه هو الزمن الحسابي الفلكي، الذي يلف في احشائه تطور العالم منذ بدء الخليقة حتى يومنا هذا، وسيستمر بعد فناء هذه الاجيال جميعاً، وكأنه موكل

بالفضاء يذرعه بخطاه الوئيدة الرتيبة القاسية ، ممثلاً حركة الحياة ودورتها الطبيعية الثابتة ، من الولادة فالنمو فالموت ، فالولادة ثانية . اي حركة الجبرية الكونية ، التي تتصل بالتفكير الديني اتصالاً وثيقاً .

وقصة الاجيال هي من اكثر الانواع شيوعاً في القصة الاوروبية الحديثة ، ومنها قصة « الابناء والعشاق » للورنس ، و« صورة الفنان شاباً » لجويس ، و « غرفة يعقوب » لفرجينيا ولف . وكذلك اكثر قصص كومبتون مكنزي ، وهج ولبول ، و ج. د. برسفورد . والمثل الوحيد عليها في قصتنا ، هي قصة « بين القصرين » لنجيب محفوظ .

٥

وهنالك نوع من القصة ، يحوي مشابه ظاهرية من قصة الاجيال ، وقد عني به كتّاب الجيل الماضي في اوروبا ، ولكنه الآن في طريقه الى الزوال . وهذا النوع هو ما يسمى بقصة **الفترة الزمنية** . وخير ما يمثله ، قصة « الفورسايت ساجا » لجولزورذي ، و « المكيافيلي الجديد » لولز ، وقصص تيودور دريزر التي يسجل فيها صور الحياة الاميركية المعاصرة .

وهذه القصص تختلف في غايتها وطبيعة بنائها الفني ، عن القصص آنفة الذكر . فهي اقل شمولاً ، واكثر تعلقاً بالفترة

الزمنية المعاصرة ، وغايتها آنيَّة عاجلة . وكاتبها لا يحاول تخطيط صورة المجتمع ، تصلح لكل زمان ومكان ، بل يكتفي بعرض قطاع من الحياة المعاصرة ، وخاصة في فترات الانتقال.

فتولستوي ، مثلًا ، لم يعن في قصته بتطور المجتمع ، ولم يعن بالشخصيات في ذاتها ، بل سخرها لنقل صورة شاملة من الحياة الانسانية ، تمتاز بالخلود والاستمرار والتكرار في كل زمان . ولكن قصة الفترة الزمنية ، لا تحاول ان تقدم لنا مثل هذه الصورة ، بل تكتفي بتقديم صورة لمجتمع ما ، في فترة من فترات تطوره . اما شخصياتها ، فانها تكتسب حقيقتها الانسانية ، من تمثيلها لهذا المجتمع ، في هذه الفترة الخاصة ، اي انها تجعل الاشياء نسبية وخاصة ، ومحدودة بالتاريخ .

ولا شك ان قيمة القصة تنحط بارتباطها بفترة معينة واقتصارها عليها ، اذ ان كاتبها يعنى ، في المقام الاول ، بالصدق الموضوعي ، اكثر مما يعنى بالصدق الفني ، ويهمه ان يفسر المجتمع ويوضحه ، لا ان يصوره ويبعثه حياً . وقد بينا سابقاً ، ان الصدق الموضوعي لا يلبث ان يتداعى وينهار ، عندما يتطور المجتمع ، او بعد مرور جيل واحد على الاكثر .

ويمثل هذا النوع في ادبنا ، « عودة الروح » للحكيم و « شجرة البؤس » لطه حسين ، و« في قافلة الزمان » للسحار ، و« الرغيف » لتوفيق يوسف عواد .

٦

واختتم كلامي في هذا الكتاب، بالحديث عن القصة التاريخية. ومما يؤسف له ، ان هذا النوع من القصة ، لم يأبه له النقـــاد كثيراً ولم يعنوا بتجليته وتأريخه وتحليل انواعه وتطورها. ولهذا رأَيت ان اسهب في الحديث عنه ، متتبعاً تاريخه وانواعه ، منذ العصور الوسطى حتى جيلنا هذا .

القصة التاريخية هي تسجيل لحيـاة الانسان ، ولعواطفه وانفعالاته، في اطار تاريخي. ومعنى هذا انها تقوم على عنصرين، اولهما : **الميل الى التاريخ ، وتفهم روحه وحقائقه** ، وثانيهما : **فهم الشخصية الانسانية، وتقدير اهميتها في الحياة**. وبقدر تطور نظرة الانسان الى هذين العنصرين ، كان يتطور مفهوم القصة التاريخية عبر العصور . ففي خـلال العصور الوسطى ، لم يكن الناس يميلون الى التاريخ ، او يتفهمون حقائقه ويلمسون روحه . لان هذه العصور كانت تهفو الى الخيال المسرف ، والحكايات الرومـــانسية ، التي تعكس المثل والاخلاق السائدة في ذلك الزمان . اما الحقيقة التاريخية ، فقد عدمت الانصار والمحبذين.

ثم تطور علم التاريخ، واخذ طريقه نحو التشكل الموضوعي، القائم عـلى الحقائق المثبتة ، والاصول البينة الراسخة . وظهر في انكلترا، في القرن الثـــامن عشر ، مؤرخون اكفاء ، منهم كلارندون وهيوم وروبرتسون وجولدسمث وجبون . وهؤلاء

كشفوا للناس عن معنى الحقيقة التاريخية، ومهدوا لنمو الحس التاريخي ، وبهذا فسحوا المجال امام ظهور القصة التاريخية .

وقد تلكأت قليلاً في سيرها ، ولم تظهر قوية سليمة البنية، الا في القرن التاسع عشر، لان ظهور الشخصية الفردية، والاعتراف بقيمتها في الحياة ، تأخر الى هذا القرن، اذ رافق حركة النمو البرجوازي ، وظهور هذه الطبقة الجديدة ، بشكل بارز قوي، في الحياة الاوروبية ، والانكليزية خاصة . ومنذ بداية النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، بدأت هذه الشخصية تتشكل في اطارها الفني ، وذلك في آثار كتّاب القصة كرتشاردسون وفيلدنج وسموليت وسترن وجولدسمث .

اضف الى ذلك، ان النفوس كانت في ذلك الوقت تواقة الى المغامرات الرومانسية ، متهيئة لقبولها والاستمتاع بها ، لاسباب تعود في اصلها الى القرون الوسطى ، والى مغامرات الفرسان ومخاطراتهم فيها ؛ ولم ينقطع سحر هذه المبالغات المسرفة ، في النفوس ، اذ جدت عوامل اخرى ، كانت تدعمه وتمده دوماً باسباب الحياة والاستمرار. وذلك على اثر تطور الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية ، فقد وافق في ذلك الوقت ظهور حزب الاحرار في السياسة ، ومبدأ حرية التجارة في الاقتصاد ، ومذهب الذاتية في الفلسفة ، ونظرية الانتخاب الطبيعي في علم الحياة . وكل هذه المذاهب ، ساعدت على ظهور الشخصية الفردية ونموها . هذا بالاضافة الى ظهور بعض

الفلاسفة والمفكرين الذين رفعوا من شأن الانسان ، واكدوا حقه في الحرية والانطلاق ، ومنهم روسو مؤلف « العقد الاجتماعي » ، ووليم جودوين صاحب « العدالة السياسية » وتوم بين مؤلف « حقوق الانسان ». واثرت هذه العوامل جميعاً في الشعر فظهرت الرومانتيكية قوية واضحة المعالم في اغاني وردزورث وكولردج وبايرون وشلي وكيتس . واثرت في المسرح، فظهرت آثار الفرد دي فيني والفرد دي موسيه وهيجو، مؤلف « هرناني » . وكان من اثرها في القصص ، ان ادت الى ظهور الرومانس التاريخية ، كما يمثلها سكوت ودوماس ، وفي الاقصوصة ظهرت آثار هوثورون وادجار الان بو ، بما فيها من رومانتيكية مسرفة ، ومبالغات في الاحساسات العنيفة والاسرار والألغاز والتهويلات .

وقد سار هذا اللون الجديد ، متعثراً في خطاه ، بادىء الامر ، متأثراً بحكايات القرون الوسطى ، وهذا ما تعكسه لنا قصة « قلعة اوترنتو » لهوراس ولبول ، وهي تقوم على اساطير تاريخية ، تحدث وقائعها في ايطاليا في القرن الثاني عشر او الثالث عشر ، وقصة « فاتك » لوليم بكفورد ، وقد بنيت على حكاية عربية قديمة ، وقصة « اسرار ادلفو » لمسز ردكليف . وهذه القصص او الرومانسيات ، تُعتبر خطوة جديدة ، بالنسبة الى اساطير القرون الوسطى ، وقد استمدت موضوعاتها من المصادر التاريخية او من الاساطير القوطية والشرقية . الا

انها لم تكن التطور الاخير الذي كانت تنتظره القصة الرومانسية التاريخية .

٧

وكما نعتبر هيرودوتس ابا التاريخ ، نعتبر ولتر سكوت ابا القصة التاريخية . وكانت محاولته الاولى قصة « ويفرلي » التي نشرها سنة ١٨١٤ . وكانت موضوعاته ، في الاكثر ، مستمدة من البيئة التاريخية الاسكتلندية . وقد انتقد المؤرخون موقفه من الحقائق التاريخية، وقالوا انه كان يعبث بالتاريخ ويحوره في سبيل القصة . فقد عبث باللغة مثلًا ، ولم يتقيد بواقعها التاريخي، كما غيّر التسلسل الزمني للحوادث ، ولم يحافظ على الاجواء والبيئات التاريخية . والحقيقة ان سكوت لم يدّع ذلك ، بل انه كان من الناحية النظرية ينادي بعدم التقيد بالتاريخ البتة ، وخاصة اذا وقف حجر عثرة في سبيل ظهور القصة في اطار فني حرّ طليق .

وهذه النظرية « **نظرية الحرية القصصية** » التي بشر بها سكوت ، لاقت صدى كبيراً في نفس الكاتب الفرنسي العظيم الكسندر دوماس ، الذي اعتنقها واخلص لها وطبقها في قصصه بحرية وتوسع . وقصته الاولى « الفرسان الثلاثة » توضح اتجاهه خير توضيح . فهي تدور حول وقائع سنة ١٦٢٨ في فرنسا ، حين كان لويس الثالث عشر يقتعد عرش فرنسا، وشارل الاول

على عرش انكلترا . وقد كانا في الواقع ملكين اسميين، اذ كان ريشليو هو الحاكم بأمره في فرنسا ، وكان بكنغهام صنواً له في انكلترا . والصورة التاريخية التي قدمها لنا دوماس ، تنضح بالحياة ، ففيها الوصف الرائع المتدفق ، والمشاهد التي تكاد تنزو حيوية ونشاطاً ، ومن حول ذلك كله ، صورة حقيقية للبيئة والعصر ، بما فيهما من عادات واخلاق وفروسية ومطاردات ومبارزات . الا اننا بعد هذا كله ، لا نجد اي التفات الى الحقيقة التاريخية .

وقد ظهر في عصر دوماس ، وبعد وفاته ، عدد كبير من القصص التاريخية ، ونحن نكتفي بذكر ثلاث منها ، لانها تمثل الانواع المختلفة خير تمثيل ، وهي : « ايام بمبي الاخيرة » لبلور ليتون ، و « الاميرة المصرية » لجورج ايبرس ، و « هنري ازموند » لثكري . ويمكننا ان نقسم الاطوار التي مرت فيها القصة التاريخية ، حتى اواخر القرن التاسع عشر ، الى ثلاثة :

١ – طور الايحاء التاريخي، اي تفسير التاريخ من الخارج، من خلال الحملات والمخاطرات والمبارزات والاسلحة والملابس ، والمشاهد الطبيعية الفذة ، من بحيرات وجزر وجبال ..

وخير ما يمثل هذا الطور ، قصص سكوت وتلميذه المخلص دوماس .

٢ – طور التفسير العقلي ، ويمثله ليتون وايبرس .

٣ – طور التفسير الانساني العاطفي، اي تفسير التاريخ من

الداخل ، من خلال العواطف الانسانية الخالدة ، واستمرارها عبر العصور . وخير من يمثل هذا الطور ثكري .

وهذا يعني ان وسكوت ودوماس واتباعهما، سخروا الحقيقة التاريخية للقصص الرومانسي . اما ليتون وايبرس ، ورجال مدرستهما ، فقد استطاعوا ان يقدموا لنا الحقيقة التاريخية الصريحة ، في اطار قصصي. ولكن ثكري، استطاع في «هنري ازموند» ، ان يفسر الحوادث الهامة في التاريخ تفسيراً خيالياً ، بحيث لا يجافي الحقائق ، ولا يتغاضى عن العواطف والمثل الانسانية .

٨

وظل التقليد القصصي الذي اوجده ثكري سائداً حتى آخر القرن التاسع عشر ، ومطلع هذا القرن ، وظل الكتّاب فترة طويلة ، يعمدون الى عرض التاريخ ، من خلال عواطف الشخصيات وانفعالاتهم ، وهم في ذلك ، يُعنون بالنفس الانسانية، اكثر مما يعنون بما يحيط بها من متاع وزينة ورياش. الا انه بتقدم علم النفس ، تغيرت اساليب الكتّاب في دراسة الشخصية الانسانية، كما تغيرت نظرتهم الى الحياة، نتيجة لنشوب الحرب العظمى الاولى ، وما جرّته على الانسانية من ويل ودمار . ولهذا اخذوا ينظرون الى التاريخ والاساطير ، نظرة جديدة، ويصورونها على اشكال لم يكن للادب بها عهد، وذلك

ليعكسوا أزمة الحضارة الانسانية المعاصرة ، ومشكلة الفرد ، وعلاقته بالمجتمع ، وما الى ذلك من آراء وافكار عقلية مثالية . فنرى جيمس جويس مثلاً ، يعمد الى التاريخ الاسطوري ، ليصب في قالبه صورة من صور المجتمع الحديث ، وذلك ما يتجلى لنا في قصته «يوليسيس» التي نسقها على غرار «الاوديسية» ليسجل فيها امراض البورجوازية الاوروبية في فترة اضمحلالها ، «ويصور حطام مؤسساتها بعد اول زلزال. وادب جويس مظهر آخر من مظاهر الثورة على العقل التي شاعت في ثقافة اوروبا منذ نهاية القرن الماضي. وهو كذلك ، لان فيه انسحاباً من الوعي الى اللاوعي ، وهو انسحاب لا تلجأ اليه الا النفس المهزومة . والاحساس بالهزيمة ظاهرة من الظواهر المألوفة بين فلول المفكرين والفنانين الفرديين ، وما منشؤه الا الشعور بان عصر الفرد قد انتهى الى غير رجعة ، وبان القيم الاجتماعية الجديدة لا سبيل الى قهرها . ومن لم يرض بحاضره عاش في ماضيه ، ومن لم يرض بما يجري حوله انطوى على نفسه ، ومن لم يرض بواقعه دخل في قوقعة اللاوعي واعتصم بها خوفاً واشفاقاً »[1] .

وكذلك حاول توماس مان في قصته « يوسف واخوته » ، ان يصور الملحمة الانسانية ، في تكررها عبر التاريخ من الماضي الى الحاضر ، وان يؤكد فكرة خلود الشخصية ، الذي يتمثل في تكرار النماذج، وتوالدها وانقسامها وعودتها من جديد،

---

(١) لويس عوض – «في الادب الانكليزي الحديث» ص ٢٢٩ – ٢٣٠

وهو بهذا يصور فكرة التطور الداخلي ، في النفس الانسانية ، تصويراً متفائلاً ، متـــأثراً بفكرة نيتشه عن التجدد الابدي ، وفكرة جوتيه عن النماذج الاولية ، وآراء يونج في النماذج الاصلية المركزة ، التي تنعكس فيها التجارب الانسانيـة التي حدثت على وجه الارض منذ بدء الخليقة .

وهذا الاتجاه الفلسفي في استغلال التـاريخ والاسطورة ، نجده متفشياً في المسرح الاوروبي الحديث ايضاً على نطاق واسع ، كما نرى في مسرحية « اوديب » لاندريه جيد و « انتيغونا » و « اوريديس » و « ميديه » لجان انوي و « الذباب » لسارتر و « كاليجولا » لكامو و « الآلة الجهنمية » و « اورفيـــه » لكوكتو ، وغير ذلك .

٩

وبعد، فهذه لمحة موجزة عن تطور القصة التاريخية في الادب الاوروبي . اما في ادبنا ، فقد تمثلت اكثر هذه الانواع . فقصص سليم البستاني [١] تشبه قصص سكوت ودوماس الى حد بعيد، على بعد ما بينه وبينهما من الناحية الفنية، وكذلك الامر في قصص كرم ملحم كرم . وقصص زيدان وفرح انطون ومعروف الارناؤوط وسعيد العريان ومحمد فريد ابو حديد

(١) راجع كتاب « القصة في الادب العربي الحديث» للمؤلف . ص ١٧٥ – ١٨٦

وعبد الحميد جودة السحار ، تشبه قصص ايبرس وليتون ، من حيث حرصها على الحقيقة التاريخية . اما التفسير العاطفي الخيالي للتاريخ ، فقد رأيناه في قصص نجيب محفوظ التاريخية، وفي قصة « ملك من شعاع » لعادل كامل . وقد حاول ابو حديد ان يستغل التـــاريخ الاسطوري ، ليعكس بعض القيم الاجتماعية والفكرية ، وذلك واضح في « جحا في جانبولاد » و « آلام جحا » .

اما القصة التاريخية الفلسفية ، التي عُرفت عند توماس مان ، فلا نقع على ما يشبهها في قصصنا الحديث ، وان كنا نعثر على بعض رواسب هذا الاتجاه عامة ، في مسرحيات توفيق الحكيم الفكرية ، « كأهل الكهف » و « شهرزاد » و « بجماليون » و « اوديب » .

توضع كلمة « ددزوورث » بدلاً من كلمة « الارنب » ص ٥٣

الملحقات

المراجع الاولى للكتاب

(عدا ما ذكر في الهوامش)

ALLEN, W. — « The English Novel »
Phoenix House Ltd. — London 1954

BOAS, R. Ph. — « The Study and Appreciation of Literature »
Harcourt Brace & Co.— N. Y.

CROSS, W. L. — « The Development of the English Novel »
The Macmillan Co. 1942

DREW, Elizabeth — « Enjoyment of Literature »
Cambridge University Press, 1935

FORSTER, E. M· — « Aspects of the Novel »
Edward Arnold & Co. — London 1947

HUDSON, W. H. — « An Introduction to the Study of Literature »
George Harrap & Co. Ltd. — London 1945

JAMES, H. — « The Art of Fiction and other Essays »
Oxford University Press, 1948

LIDDEL, R. — « A Treatise on the Novel »
Jonathan Cape-London 1947

— « Some Principles of Fiction »
Jonathan Cape - London 1953

LUBBOCK, P. — « The Craft of Fiction »
Peter Smith N. Y. 1947

MUIR, E. — « The Structure of the Novel »
The Hogarth Press — London 1946

O' CONNOR, W. V (editor)
— « Forms of Modern Fiction »
The University of Minnesota Press, 1948

مراجع للتوسع في البحث

CECIL, D. — « Hardy the Novelist »
Constable & Co. Ltd. — London 1943

BEACH, J. W. — «The Twentieth Century Novel»
Appleton — Century — Crofts — 1932

BENNET, J. — « Virginia Woolf »
Cambridge University Press — 1945

CLARK, A. M. — « Studies in Literary Modes »
Oliver and Boyd - London 1946

GORMAN, H. « James Joyce »
John Lane — London 1949

GUERARD, A. J. — « André Gide »
Harvard University Press 1951

HALDANE, Ch. — « Marcel Proust »

Arthur Barker Ltd — London 1951

HATFIELD, H. — « Thomas Mann »
Peter Owen Ltd. - London 1952

MENDILOW, A. A. — « Time and the Novel »
Peter Nevill — Holland 1952

RAJAN, B. — « The Novelist as Thinker »
Dennis Dobson Ltd. — London 1947

SMITH, G. — « Life of Jane Austin »
W. Scott — London 1890

STODDARD, F. H. — « The Evolution of the English Novel »
The Macmillan Co. N. Y. 1893

TINDALL, W. Y. — « James Joyce »
Charles Scribner's Sons — 1950

WEYGANDT, C. — «A Century of the English Novel»
D. Appleton — Century Co., 1925

فهرس الكتب والمؤلفين

أ

ث

ج

ح

خ

د

ذ

ر

ز

س

ش

غ

ف

ق

ك

ن

ه

ي

فهرست

٥٥/٤/٩٠

مطبعة قلفاط — بيروت